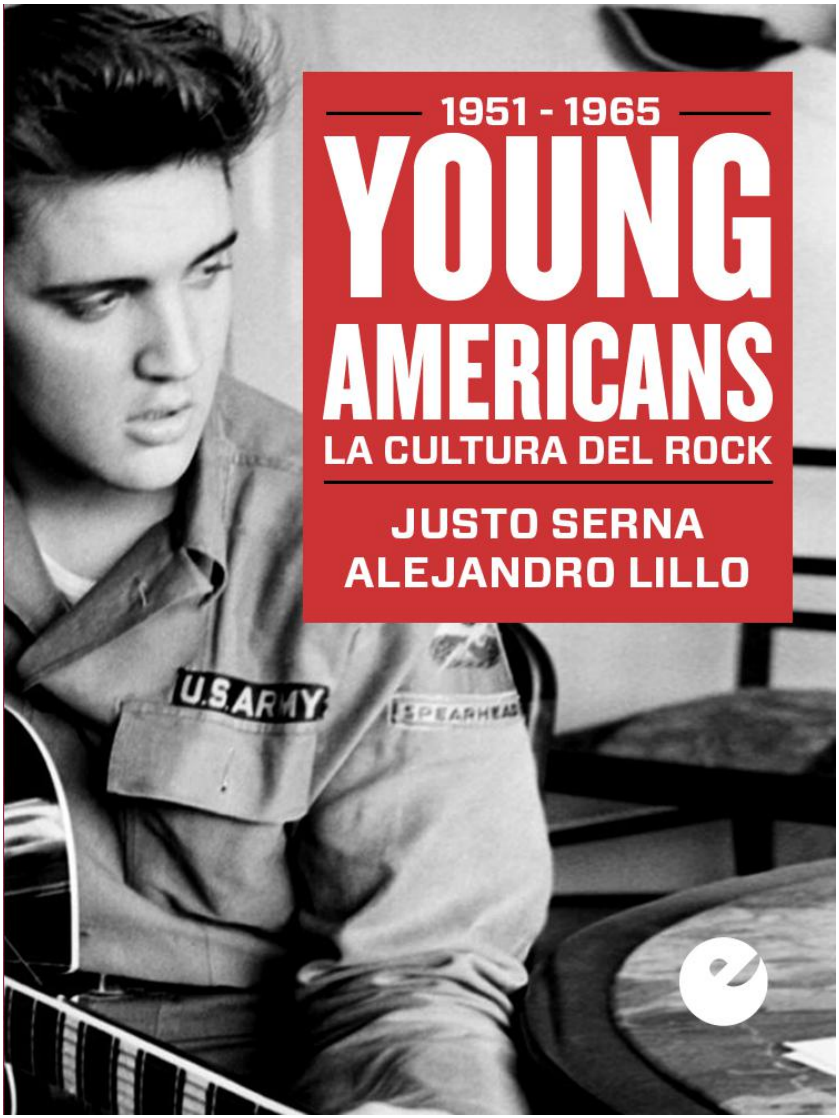
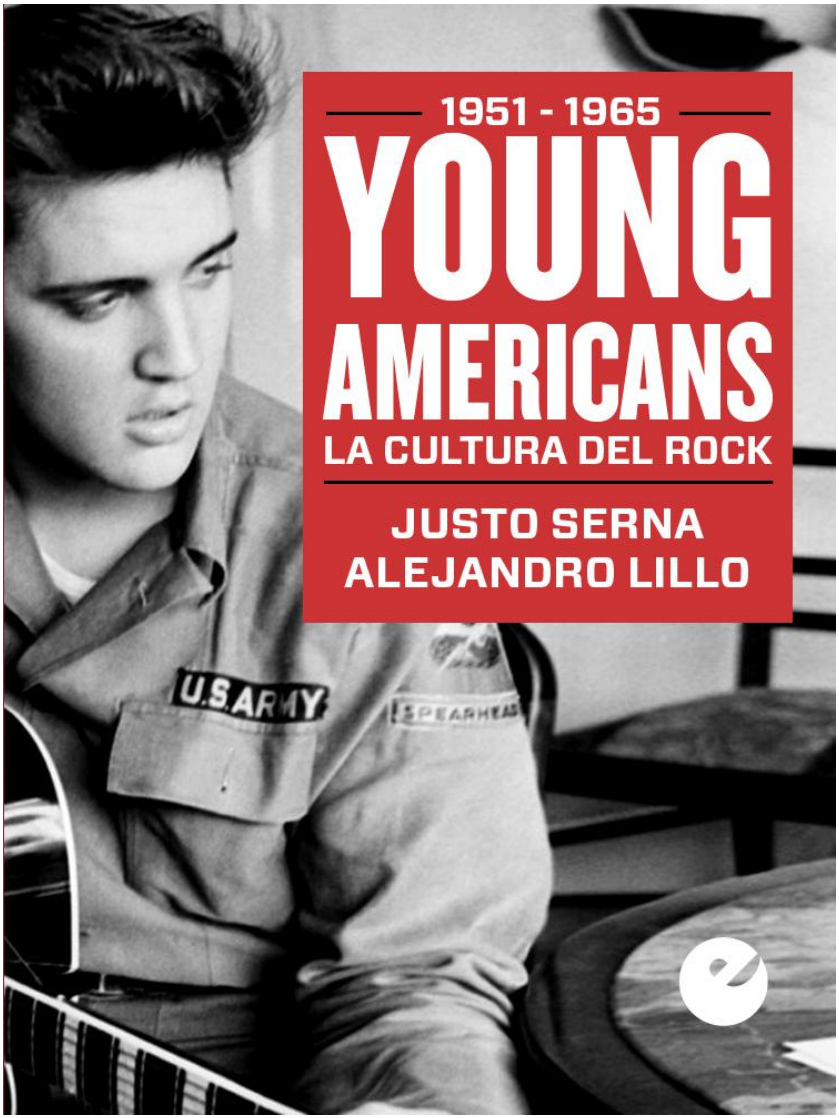

1951 - 1965
YOUNG
AMERICANS
LA CULTURA DEL ROCK
JUSTO SERNA
ALEJANDRO LILLO
U.S.ARMY
SPEARHEAD

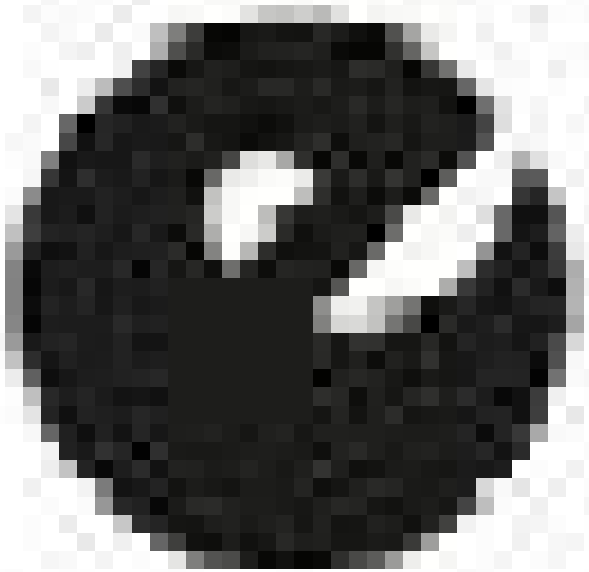

1951 - 1965
YOUNG
AMERICANS
LA CULTURA DEL ROCK
JUSTO SERNA
ALEJANDRO LILLO
U.S.ARMY
SPEARHEAD

Young Americans

La cultura del rock (1951-1965)

Alejandro Lillo y Justo Serna

(Serna & Lillo Asociados)



PUNTO
DE VISTA
EDITORES

ISBN: 9788415930310

© Alejandro Lillo, 2014

© Justo Serna, 2014

© Punto de Vista Editores, 2014

http://puntodevistaeditores.com

info@puntodevistaeditores.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

Los Autores

CoolTure

El descubrimiento de América

Música ligera

On The Road

La familia americana

Rebeldes

Descarados

La juventud de Kennedy

Los tiempos están cambiando

Cuando Bob Dylan llegó a Nueva York

Time Is On My Side

Buenas vibraciones

Referencias bibliográficas

Los autores

Alejandro Lillo y Justo Serna, nacidos en Valencia, son licenciados en historia contemporánea. Ambos en la Universitat de València. El segundo es doctor, el primero es doctorando. Uno nació en 1977 y el otro en 1959. Ambos se han especializado en historia cultural. Han colaborado conjuntamente en distintos proyectos sobre el rock y sobre el mundo liberal del siglo XIX. Son coautores de volúmenes sobre la cultura del Ochocientos y Novecientos. El segundo ocupa la plaza de catedrático de Historia Contemporánea; el primero escribe una tesis sobre Drácula, sobre su construcción, sobre su dimensión cultural y sobre sus efectos. Ambos han creado una plataforma de difusión: Serna & Lillo Asociados.

CoolTure

¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura?

Los patitos de Tony Soprano

Tony Soprano es un varón al que la frustración consume. No hay nada que le salga bien, a derechas. Es un capitán, pero no puede fiarse enteramente de sus subordinados. ¿Acaso por la temida traición? No. Sencillamente, los humanos somos poco fiables, poco persistentes.

En Serna & Lillo Asociados hemos visto, disfrutado y discutido la serie televisiva que le ha dado la vida. Traicioneramente, James Gandolfini murió antes de tiempo. Siempre se muere antes de tiempo. ¿Nos lo ha arrebatado ese Dios católico al que los Soprano veneraban?

Tony Soprano es un individuo de agresividad instintiva, casi hormonal. Lo más parecido a la bestia humana. Es un hombre-hombre que convierte la violencia en su escape pulsional. Pero, al mismo tiempo, Tony es tierno y patético. Y si muchos nos apuran hasta puede resultar grotesco: tal es la suspicacia que le consume.

Su madre, Livia, fue una dama de gran maldad y su padre, tíos y demás parientes fueron mafiosos. Él ha heredado el oficio, pero tiene un criterio moral que lo trastorna. ¿Acaso un superyó vigilante, una conciencia? ¿Un ideal del yo inalcanzable?

Veamos. Tony es bronco, es bestial, carece de escrúpulos si de sus intereses se trata. Pero a la vez es tierno. Incomprensiblemente tierno. Se sabe poco refinado, cosa que no le importa. Él está aquí para vestir con elegancia trajes carísimos y, cuando le rota, ponerse un comodísimo chándal, bien llamativo.

Un día en la vida de Tony aparecen unos patitos. En el primer capítulo de Los Soprano (1999) así sucede. Están en la enorme piscina de su lujosa mansión de New Jersey. Los mira con cariño, los espera proyectando sobre ellos un amor que le resulta difícil de expresar. ¿Es posible querer sin recompensa? ¿Es posible amar sin ser correspondido?

El mafioso mira los patos y su mundo se enternece. ¿Qué significado le damos? Esos animalicos han sido objeto de distintas interpretaciones. Que si los patos son la ternura sin objeto, que si son la naturaleza sin malicia. Sin duda son esas cosas. Eso y mucho más.

Los patos de Tony Soprano son congéneres de los de Holden Caufield. En la novela de J. D. Salinger, el protagonista se pregunta al menos un par de veces dónde van los patos de Central Park cuando hiela. En Serna & Lillo Asociados imaginamos a Tony Soprano de jovencito leyendo la novela que da origen a todo: El guardián entre el centeno (1951). Y nos imaginamos al futuro mafioso haciendo suya esa pregunta.

La cuestión es central: aves de paso, migratorias, objeto de persecución y caza, los patos nos muestran la debilidad y la infancia: bañarse con patitos artificiales en una bañera es dominio y seguridad. Que de repente dichas aves aniden en tu jardín o que, al

menos, compartan tu piscina, es un indicio de bienestar, un cable que te echa la vida.

En Serna & Lillo Asociados queremos hacerles la vida más llevadera. ¿Para qué amargarte si puedes ser feliz con unos patitos, con un objeto infantil? Queremos narrarles historias, comentar películas, glosar libros, observar la realidad, denunciar atropellos, examinar imágenes... Echarles un cable. No todo tiene explicación, pero todo puede ser contado, conjeturado.

Los lectores vendrán. Los editores se preguntarán. ¿Quiénes están detrás de esta iniciativa? Justo Serna y Alejandro Lillo. Nos une la amistad y nuestra devoción por Los Soprano. No somos violentos, no somos mafiosos. Somos el lado tierno y a veces pícaro de Tony. Ya verán. Explicáremos las cosas para que Tony, allá donde esté, nos entienda. Abajo la lengua abstrusa, abajo la hipocresía académica, abajo la oscuridad cultural.

La cultura

La cultura incluye, entre otras cosas, enseres, recursos, programaciones, imágenes, costumbres, rutinas y valores. Con esos procedimientos destruimos, mejoramos o simplemente cambiamos nuestro entorno y a nosotros mismos. Nos hacemos un contorno supletorio, el espacio en el que residir. Los individuos construyen viviendas y carreteras, levantan defensas, preparan sus provisiones, se resguardan con armaduras, con reglas, con quimeras. La custodia, la nutrición, el traslado, las necesidades funcionales o psíquicas: todo ello se satisface con efectos –o ingenios– materiales o espirituales. Pero para manipular esas herramientas es preciso conocerlas, saber cómo funcionan; es necesario darles nombres, catalogarlas y valorarlas. Como las usamos para emprender todo tipo de faenas, entonces se nos ha de formar eficazmente. La vida es

una instrucción: aprendemos las convenciones que gobiernan esos automatismos. Por ello, nos pasamos la existencia investigando cuáles son las normas que permiten expresar o realizar ciertas cosas en este lugar o en aquel otro. Aprendemos esas reglas para obedecerlas o para desobedecerlas. Por ello, las palabras y las cosas tienen significado y el acto de designar no es irrelevante: para usar aparejos, para emplear instrumentos, para completar protocolos o para alcanzar acuerdos, primero hay que nombrar con sentido, convenir en el empleo de las palabras. Y el sentido de los vocablos y las cosas no está dado para siempre. Hay tiempos, hay momentos, en que todo da un vuelco…

Los individuos transitamos entre múltiples esferas en las que los actos posibles están regulados por convenciones diversas. Esos lugares suelen ser sucesivos y en cada uno de ellos nos las vemos con reglas que no siempre son coincidentes ni visibles ni expresas aunque, eso sí, reglamenten los comportamientos adecuados. La educación y la maduración nos auxilian en la tarea de identificar y aprender la naturaleza de dichos espacios, nos ayudan a reconocer y asimilar las normas que rigen las conductas correctas. Esas reglas definen los dominios por los que nos aventuramos, y no siempre se las debemos a un solo individuo ni son resultado del tiempo actual. Por el contrario, suelen ser préstamos de la tradición, obra de la herencia, logros de la colectividad que nos precede, que nos acoge y que nos envuelve, del pasado remoto o próximo, de las rutinas que otros adoptaron y que nosotros reproducimos por inercia, porque siempre se hizo de ese modo, porque así lo dictaron nuestros mayores. Vivimos enmarcados, realizando actos previsibles, fáciles de vaticinar.

Hay, sin embargo, episodios en la vida y en la historia en que los asuntos dejan de funcionar del modo previsto, o por una catástrofe que todo lo trastorna o por la audacia, la temeridad o la inconsciencia de unos individuos que se obstinan en remover las cosas. Cuando este último caso se da nos hallamos ante auténticas epifanías del género humano: ya no hay augurio que anticipe lo que va a suceder ni expectativa que se cumpla.

El descubrimiento de América

Los Estados Unidos de los años 50 y 60 del siglo XX nos resultan una época fascinante. De aquel tiempo nos vienen recursos materiales y actitudes culturales que aún son nuestras. Desde los electrodomésticos, que por entonces se popularizan, hasta el rock'n'roll , que por entonces nace. Tal vez vemos en aquel tiempo una inocencia que ahora hemos perdido, un mundo en tecnicolor y con brillo ahora desleído. Tras una guerra mundial que había devastado Europa, Norteamérica aparecía como la principal potencia, como el país de las oportunidades, como la sede del capitalismo. En un contexto de rivalidad atómica con la Unión Soviética, de amenaza nuclear, ese país de las oportunidades es también el principal creador y difusor de la cultura de masas.

¿Qué es la cultura de masas? Cultura es toda creación humana que nos distingue y nos separa de la naturaleza; es todo artificio que alivia nuestra dependencia individual o que agrava nuestra sujeción colectiva; es todo artefacto material o inmaterial que nos ilumina o aturde, que nos hace ver las cosas con significado, con un sentido que nosotros le damos de acuerdo con la comunidad, precisamente cultural, a la que pertenecemos. La cultura nos crea un ámbito humano con reglas, con reglamentos, un espacio de referencia, de asistencia o de resistencia, frente a lo incierto, frente a lo desconocido, frente a aquello otro que escapa a nuestro entendimiento. ¿Y las masas?

Desde finales del siglo XIX, Occidente asiste a la irrupción de las muchedumbres. Numerosos inmigrantes acuden a Estados Unidos, atraídos por la expectativa, por la promesa de una vida más socorrida o más rica. Italianos y otros europeos acuden al país de las oportunidades, al lugar grande y aún en parte despoblado en el que es posible rehacer la existencia estableciendo nuevas fronteras,

nuevas metas. Ese sitio es accesible, es próspero y, además, de él se tienen tempranas noticias: aunque hay violencias, las propias de una nación joven y aún desregulada. O al revés: un país que comienza verdaderamente a contar en el mundo y a fijar normas para quienes allí se asientan.

Hollywood será un instrumento fundamental de esa difusión universal, de esa imagen floreciente. El mundo entero consumirá cine americano, ficciones de ensueño o de pesadilla que no se parecen al orden rutinario de Europa. La cosa que suele despertar inquietud y desazón entre las mentes más conservadoras y de moral más estricta o pacata, aquellas que se ofenden ante lo plebeyo y las obscenidades, ante la desenvoltura de los jóvenes. Ya en los años 20, José Ortega y Gasset diagnosticaba y se escandalizaba frente al modelo estadounidense, al que ve como la precipitación de lo moderno, como la reunión caótica de las muchedumbres, consumidoras de cultura pequeñoburguesa y ciertamente plebeya. Las turbas rebeldes formaban parte de la experiencia europea. En Estados Unidos, esas masas se adueñan del espacio, imponen su criterio, contaminan lo respetable. Ritmos negros, maquinismo, historietas gráficas, series, repetición: la cultura americana parece el epítome de lo masivo, el ejemplo degradado de lo que fue la excelencia europea.

Más adelante, ya tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos todavía es un país lejano. Al mismo tiempo resulta cada vez más próximo. Su Ejército ha triunfado en el conflicto internacional y sus conquistas son sobre todo materiales, un despliegue de poderío y capacidades. Los medios lo mencionan, lo muestran, lo acercan tanto que acaban resultando familiares la Nación y sus gentes, el país y sus parajes. Las masas reflejadas en las pantallas caminando por las grandes avenidas de Nueva York, concentradas en las plazas de las megalópolis; las masas con vehículos de explosión, con coches modestos o con lujos automovilísticos. Todo está en movimiento: desde el cine hasta los protagonistas involuntarios de esa historia reciente.

En El redescubrimiento de América, un volumen que Umberto Eco publicó hace unos años, el autor describía Estados Unidos como modelo y como excepción. Como modelo: la americanización del mundo, tras la Segunda Guerra Mundial, se impone gracias al poder duro de las armas y al poder blando de las imágenes. Norteamérica sería así el espejo aproximado de nuestra sociedad y de nuestra cultura, el Occidente imaginario y efectivo en el que reconocernos, en el que mirarnos. América es el sueño alcanzable y a la vez lejanísimo en el que lo excepcional se hace ordinario: regular y plebeyo.

Pero sería también lo excepcional, ese lugar nuevo, sin arraigo, sin tiempo, que nace por oposición a Europa, objetando su herencia, un pasado secular, milenario es su particularidad. Así, América sería esa grandiosa tierra en la que siempre es posible desplazarse, marcharse, alejarse: hacia un Oeste que aún está por colonizar o hacia una frontera real e imaginaria que todavía se puede ampliar. No ha y restricción o freno. No hay sumisión o fatalidad. Los Estados Unidos simbolizan el horizonte de lo posible. ¿Es realmente así? La época que encarnó John Fitzgerald Kennedy es esto: una síntesis, un precipitado de las tradiciones para acoger y estimular lo nuevo.

Durante esos años, los 50 y los 60, el bienestar se difunde y las clases medias recatadas y consumidoras se ensanchan, cosa que permite el gasto masivo. Si las gentes adquieren bienes, esos artículos forman parte de la identidad: con ellos, el comprador expresa sus deseos, sus logros, su manera de estar en el mundo. Lo material expresa el yo de quien prospera y se afirma. Hay, sí, un entorno material de plásticos color pastel, de metales brillantes, de maderas nobles y bruñidas, de cromados, de neones, y hay un escenario de exposición y de exhibición: automóviles que identifican a sus propietarios, como el caballo o alazán a su jinete; e indumentarias que uniforman al grupo y que lo distinguen frente a los ajenos, los distantes.

El star system de Hollywood va a contribuir a marcar tendencias, a imponer gustos, a dictar ejemplos que finalmente se siguen como modelos. También la televisión dictará estilos: veremos a personajes célebres encarnando distintos papeles y veremos nuevas y ficticias familias que sirven de patrón o estándar de los hogares estadounidenses. Los jóvenes se convierten en protagonistas y en compradores, interesante papel para una industria que les destina bienes de consumo.

Ir a los años cincuenta es materialmente ilusorio: ojalá pudiéramos echar un vistazo a lo que fue, no a lo que se conserva. Pero aproximarse virtualmente es posible. La América de 1950 o 1960 está desaparecida. Los restos que quedan de aquellas décadas son numerosos y su reunión nos permite hacernos una idea, conmovernos con lo vivido. Justamente eso es lo que hicimos los autores de este libro en una exposición titulada Covers. Organizada por el Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València, la muestra era un recorrido sucinto por la historia del rock y de los jóvenes. Tuvo gran éxito de público y de crítica. Acudieron en poco tiempo más de veinte mil personas y la calidad de los materiales expuestos y del catálogo contribuyeron. Un grupo selecto de profesionales y amigos nos ayudaron en aquella iniciativa: desde Norberto Piqueras a Francisco Fuster, pasando por David P. Montesinos, Juan Calabuig o Áurea Ortiz, entre otras personas. No podemos nombrarlos uno a uno, pero todos saben de nuestro agradecimiento.

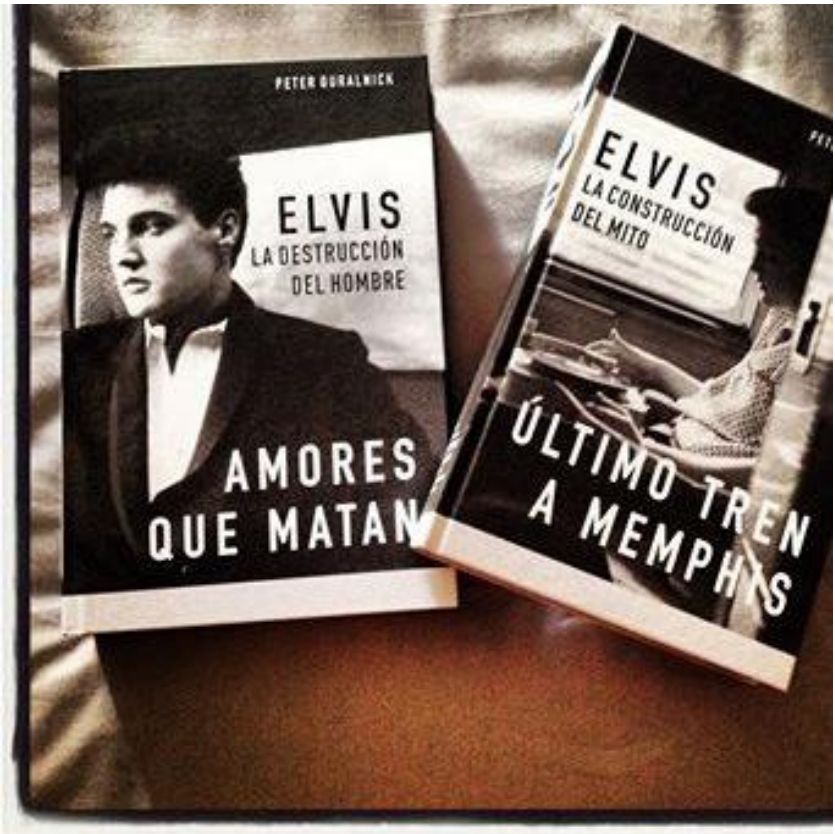
Cubierta de Covers. Valencia Universitat de València, 2012.

Aquello no podía acabar así, cerrando la exposición, dando carpetazo a lo vivido o revivido. Hoy padecemos una nostalgia de un mundo que sólo se vivió de prestado, a través de los medios: un mundo en el que no hemos estado. Hay una melancolía de una sociedad que no se pudo disfrutar. La melancolía, precisó Sigmund Freud, es el duelo por la pérdida fantasiosa, el dolor por aquello que nunca tuvimos. Muchos nostálgicos de los 50 ni siquiera habían nacido en esas fechas. Hay, pues, una vivencia vicaria de una América vintage. Ahora, tras Covers, regresamos a aquel tiempo para ampliar y mejorar lo escrito, para indagar con mayores conocimientos y detenimientos. Queremos provocar una impresión.

Una impresión es un efecto sensorial: por fuerza nos obliga a reflexionar, a hacer patente lo que no está pero percibimos. Para que tal cosa ocurra, hay que narrar y hay que contar una historia de individuos, de objetos, de cultura, una entre tantas. No se espere de nosotros un volumen enciclopédico.

En este libro contamos, sí, una historia: los reclamos de una sociedad de consumo; la publicidad de un capitalismo doméstico; la prosperidad colorista de un país moderno. Pero también detallamos una rebeldía, la oposición de los jóvenes, el malestar de unos muchachos que hicieron del rock su afirmación. No precisamos la vicisitud de Sun Records o de la Tamla Motown. ¿Acaso porque no fueron destacables? No: seleccionamos, optamos: esto no son las historias del rock. No queremos apabullar con el dato, sino trazar un relato, un cuento con el que identificarnos.

Estamos en la Norteamérica pinturera y glamourosa de John F. Kennedy. Estamos en una sociedad que hace del derroche y de la juventud su gloria. ¿Por qué se oponen los adolescentes al bienestar material? ¿Qué se vive en aquellas fechas?



Peter Guralnick, Último tren a Memphis y Amores que matan. Global Rhythm, Barcelona, 2008.

Mostramos y sugerimos, exponemos y revelamos: lo que fue portada tapa a la vez la segregación, la pobreza, lo feo, lo viejo. Estados Unidos emprende una carrera espacial por entonces que es al tiempo un torneo político y un certamen atómico. La televisión recrea y multiplica lo que la gente ve o desea o anhela. La música detalla con las letras lo que es el clamo de unos jóvenes: retiene y difunde. El rock no es sólo sexo, pura lascivia. Es deseo, expectativa, mezcla y porvenir. Elvis Presley lo supo encarnar originariamente. Él y los jóvenes de aquellos años: estos rebeldes abandonan los márgenes para ir ocupando una posición cada vez

más importante en la esfera pública. A Elvis no lo vemos entero: va apareciendo por partes y provocando a plazos. Es un detalle de un todo ahora conocido que al principio se reserva.

Hay cosas que calla, que oculta. Es muy joven y su vida está gobernada por el Coronel Tom Parker. Es quien le lleva la agenda, pero es también quien le frena: en la sociedad en la que le toca vivir, los innovadores están sometidos al conservadurismo político de entonces, al buen tono que sólo excepcionalmente se puede desechar.

Un movimiento de pelvis es obsceno. Un negro mostrándose en la cubierta de un disco no es respetable. Tras el bienestar y la armonía hay zonas de sombra, espacios de miseria, racismo y discriminación.

Elvis se asoma como con respeto, con miedo. Con timidez, diríamos. Pero su historia y su vida no serán así. Cuando definitivamente irrumpa, todo cambiará. Los jóvenes lo querían todo y lo esperaban todo. Únicamente faltaba su cumplimiento.

Música ligera

"I gave a letter to the postman

He put it in his sack

Bright and early next morning

He brought my letter back

She wrote upon it

'Return to sender'

'Adress unknown'

'No such number'

'No such zone'"

Return To Sender

(Otis Blackwell-Winfield Scott)

Jóvenes ha habido siempre, gente lozana o tostada, pero sin arrugas, con empuje y dinamismo, con ganas de comerse el mundo. Jóvenes levantiscos que forman cofradías, que rompen vidrios a pedradas; jóvenes solidarios que se comprometen, que discuten con educación y conocimiento. Jóvenes ambiciosos con alocados propósitos o con sensatos objetivos. Jóvenes avanzados o conservadores que reciben un mundo, unas formas de comportarse, de obrar, de envejecer. El secreto de la vida es y ha sido ése: envejecer irremisiblemente, con resignación, para asumir el linaje, para cargar con responsabilidades. Telémaco busca a Ulises, a su padre, y quiere limpiar su buen nombre mancillado. De ese hijo

vienen muchos modelos posteriores. El vástago que admira al progenitor, por quien todo lo sacrifica. Sólo de cuando en cuando alguien se ha opuesto a dicha fatalidad valiéndose del arte, de la sublimación. Vivir, vivir intensamente hasta morir sin un mañana que nos libre de envejecer. Escribir poesía con arrebato juvenil y con desarreglo de todos los sentidos para después callar. Enmudecer.

El hecho en sí —lo de envejecer con aceptación— no es novedoso, por supuesto. Es un universal humano: los muchachos carecen de los atributos de los adultos. Carecen, sí, propiamente adolecen. Por ello su educación, con el grado de socialización y represión que conlleva, no sólo les arranca los restos de infancia que aún puedan conservar; también les inculca unos valores, unos principios y unas aspiraciones muy determinados. Los adultos tratan de ahormar ese ímpetu de los jóvenes para canalizarlo así hacia las exigencias que ellos mismos, la sociedad o las clases dirigentes de esa sociedad, demandan de ellos. Los adultos, esos adultos, confían en que la edad se cure, que el desarreglo hormonal se enfríe, que la juventud se domestique. Telémaco, en versión de François de Fénelon (Las aventuras de Telémaco, 1699) es un muchacho al que Mentor atempera, enseña. Le enseña a domar sus pasiones, a defender la reputación de Ulises. Cuántos jóvenes no habrán sido educados con esa obra; cuántos jóvenes no habrán sido formados y reprimidos por mayores que empleaban a Fénelon sin saberlo. Mantener la reputación, ser prudentes, previsores, moderados, evitando la arrogancia y la fuerza de la edad. Han de llevar una vida sobria, sencilla, exenta de pasiones. Ese modelo de joven que encarna el Telémaco conducido por Mentor se romperá.

Que siempre haya habido jóvenes no significa que siempre haya habido también una juventud reconocible, uniformada, homogénea. La juventud como grupo distinto y con signos orgullosamente diferenciadores es un hecho reciente. Reaparecen el descaro, la arrogancia, la fuerza de la edad, la vida apasionada y extrema. Esa juventud, tal como ha llegado hasta nuestros días, es un fenómeno propio de la modernidad. Aunque ocasional y minoritariamente

pudieran coincidir en universidades, gremios u otras agrupaciones, durante miles de años la mayoría de los jóvenes estuvieron destinados a ganarse la vida desempeñando el mismo oficio que sus padres, a seguir sus pasos sin posibilidad de cuestionar ni cambiar su forma de subsistencia. El destino de los jóvenes guerreros espartanos que dominaron Grecia durante el siglo IV a.C. estaba en el mismo campo de batalla en el que habían muerto sus padres; más de dos mil años después, el hijo de un campesino podía darse por satisfecho si heredaba una buena porción de tierra de sus progenitores y podía dedicarse el resto de su corta existencia a cultivarla. El destino de las mujeres era más oneroso: durante miles de años han estado subordinadas –y en gran medida aún siguen estándolo— a un modelo patriarcal que las ha alejado sistemáticamente de los asuntos públicos. Relegadas a la esfera doméstica, su capacidad de actuación se limitaba al ámbito del hogar y al cuidado de los hijos, con escasa o nula capacidad de decisión sobre su propia vida. Hasta bien entrado el siglo XVIII, por ejemplo, no existía una noción clara del significado de la infancia: los niños eran adultos en pequeñito, así se los trataba y consideraba.

Con la llegada de la modernidad, el triunfo del liberalismo y la formación de los Estados-nación, el concepto de juventud va a ir cobrando una forma cada vez más definida. La necesidad de crear una identidad nacional, las exigencias de las sociedades industriales modernas y la propia dinámica de los conflictos sociales del sistema capitalista ayudarán a regular y a definir cada vez mejor a este particular grupo social. A lo largo de los siglos XIX y XX el período de educación obligatoria se irá alargando, abarcando paulatinamente a todos los sectores sociales. De este modo, la línea que delimita la juventud –o la adolescencia— del mundo adulto se irá haciendo cada vez más gruesa. La escolarización uniformiza a los jóvenes, pero también los pone en contacto, facilita la identificación y la solidaridad entre ellos. Poco a poco van tomando conciencia de que tienen unos intereses e inquietudes comunes, unos problemas y disconformidades parecidos. Irá surgiendo así un sinnúmero de agrupaciones juveniles, algunas de ellas de gran éxito y relevancia. Piénsese, sin ir más lejos, en el movimiento Boy Scout de América. Pero en la mayoría de los casos estas agrupaciones –

más o menos conservadoras, más o menos revolucionarias — fueron creadas y organizadas por adultos para canalizar a través del deporte, la religión o la política esa energía juvenil que amenazaba permanentemente con desbocarse.

Sin embargo, allá por los años 50 del siglo XX, un nuevo fenómeno comienza a despuntar. Los jóvenes americanos cada vez están más inquietos. Frecuentemente manifiestan descontento, con actitudes de rechazo, para pasmo o sorpresa de sus mayores. Parecen despreciar lo heredado, lo recibido, esa prosperidad de la que se benefician. Desde mediados de los años cincuenta comienzan a vestirse de otra manera, luciendo indumentarias que los distinguen: blue jeans, cazadoras de cuero o pantalones de pitillo. Lo hacen disfrutando de canciones que expresan sus incomodidades y sus anhelos: el amor, el cuerpo, el deseo, la velocidad.

En realidad, todo empezó con Holden Cauldfield, el muchacho protagonista de El guardián entre el centeno (1951), el adolescente de diecisiete años que cuenta sus andanzas por Nueva York, que examina las cosas con vehemencia, rabia y ternura. Detesta el cine y el colegio, detesta a sus compañeros y la vida en la ciudad, tiene relaciones conflictivas con sus padres, descubre el mundo de sus mayores, tan desastrado. Aunque la novela fue escrita para un público adulto, multitud de jóvenes se identificaron con Holden Cauldfield. Se dieron cuenta de que su desazón no era particular, de que no estaban solos: había otros muchachos que sentían el mismo desasosiego.

Portada de la revista Time, 15 de septiembre de 1961.

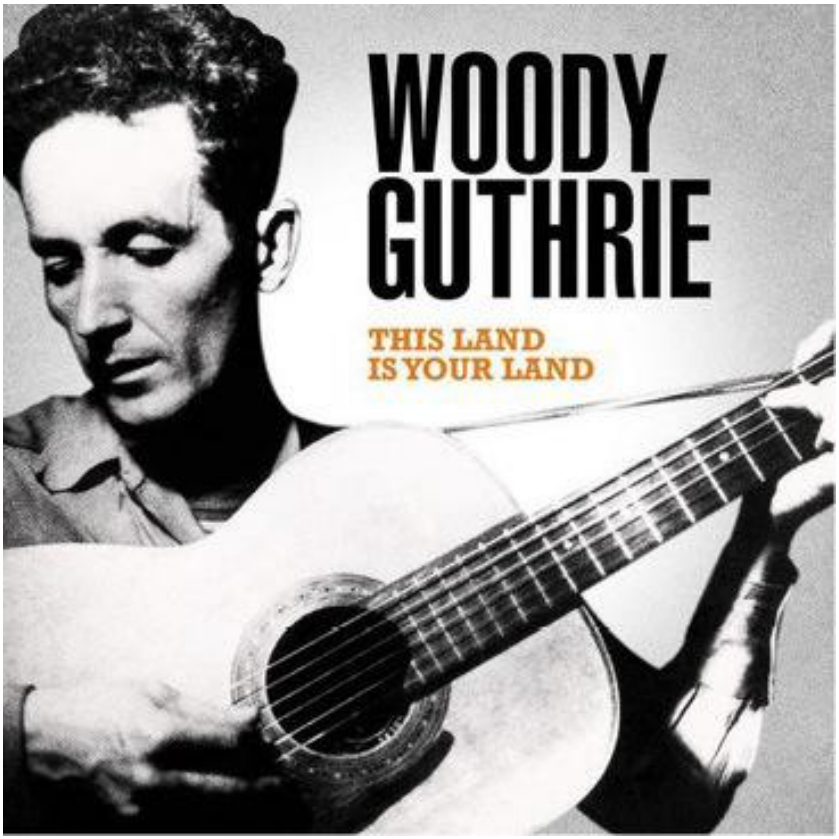
Coincidiendo con la publicación y difusión de esta novela, la presencia de los jóvenes en la escena pública va a ir incrementándose, va a ir adquiriendo mayor notoriedad. Sin

embargo, habrá que esperar a la llegada del rock'n'roll para que todos esos anhelos, inquietudes y aspiraciones juveniles cobren su definitiva forma y sentido.

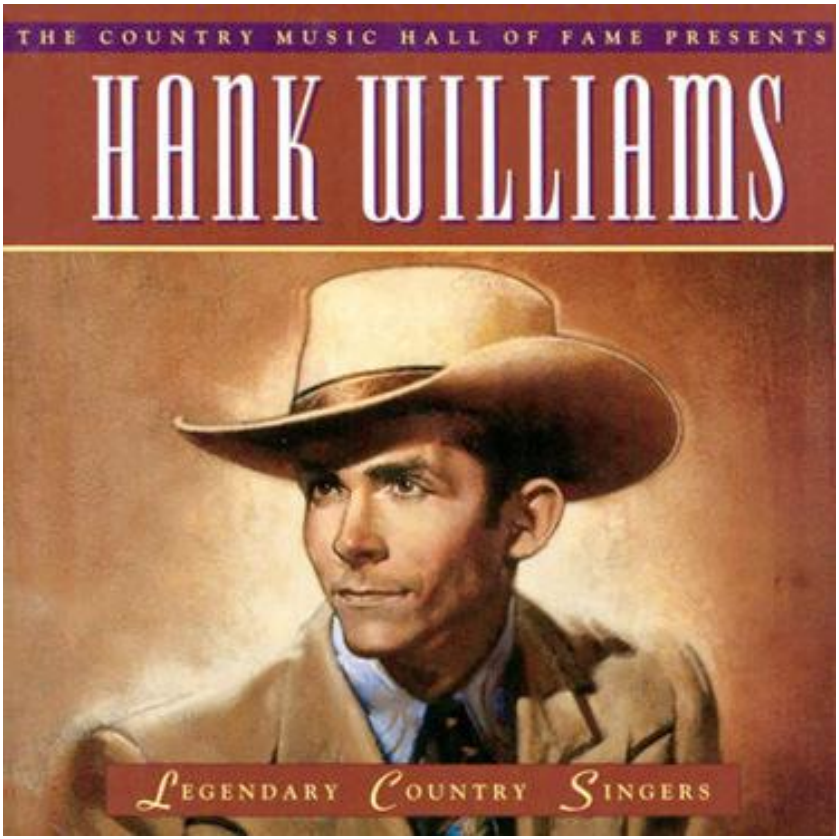
Antes del rock otras eran las músicas que expresaban ese inconformismo, ese malestar de los jóvenes o de los sectores sociales más desfavorecidos: el soul, el jazz, el rockabilly, el rhythm and blues… Así lo enunciaba con ironía Boris Vian el 8 de noviembre de 1949 en la revista Jazz News:

Es muy peligroso que sus hijos escuchen la radio: es sabido hasta qué punto la radio nos satura de elucubraciones desbocadas. […] Por eso se lo digo: Padres, desconfíen del jazz […]. Por eso decimos a la administración: ¡ATENCIÓN! Es peligroso; prohibid el jazz y habréis matado de cuajo todos los gérmenes de la rebelión social que, a las primeras de cambio, causarán, tarde o temprano, la guerra atómica.

Aunque muy críticas y potentes, estas músicas no dejaban de ser minoritarias; por muy brillantes que fueran sus letras, por muy incitantes que resultaran sus ritmos, nunca hubieran podido enganchar a millones de jóvenes del modo en que lo hizo el rock'n'roll. La razón es sencilla: aún no se habían dado las condiciones materiales para que esa asociación se produjera. Hank Williams, Big Joe Turner, Pete Seeger o Woody Guthrie, por citar sólo a unos pocos artistas, eran grandes talentos y su influencia en la música popular es incalculable. Sin embargo, el abrumador éxito del rock''n'roll entre los jóvenes sólo pudo cristalizar a mediados de los cincuenta, cuando numerosísimos hogares del país contaban con televisión y millones de adolescentes pudieron ver a Elvis Presley cantando y contoneándose.



Woody Guthrie, This Land Is Your Land. La canción, publicada en 1945, es una de las composiciones folk más conocidas en Estados Unidos.



Hank Williams, Legendary Country Singers, 2002. Fallecido en 1953 a los 29 años en un accidente de automóvil, ha sido uno de los músicos más influyentes del siglo XX.

De los orígenes de esa rebeldía juvenil que lo empapó todo, de los primeros éxitos del rock con el que millones de muchachos se sintieron identificados, nos ocupamos en este ensayo. Young Americans abarca de 1951 a 1965. Con dicho título rendimos homenaje a David Bowie, que a mediados de los setenta publicaba un Long Play homónimo en el que detallaba melancólicas pérdidas de aquel sueño de los jóvenes. Vamos a hablar de ellos, de aquellos muchachos que no se dejaron amilanar por cataclismo alguno, ni por la Guerra Fría, ni por la carrera espacial, ni por la invasión

marciana. Que no se dejaron derribar por sus reiterados fracasos, por la fiereza de sus enemigos, por esos adultos que tampoco les entendían o por los obstáculos que las instituciones y la sociedad de entonces les oponían.

Para ello se tomaron en serio sus ideas y presunciones creyendo desarrollarlas con LSD, con otras drogas. Les abrían puertas de la percepción. O eso creían. El afán de trascender la propia consciencia de sí, dice Aldous Huxley en Las puertas de la percepción (1954), es uno de los principales apetitos del alma. No nos basta lo real. Precisamos la irrealidad, lo trastornado, lo alterado. Cuando, por alguna razón, los hombres y las mujeres no logran trascender de sí mismos por medio del culto religioso, las buenas obras y los ejercicios espirituales, "se sienten inclinados a recurrir a los sustitutivos químicos de la religión", añadía. Los jóvenes se tomaron en serio ese dictamen.

Se tomaron en serio su propio mundo, aguardándolo todo de la música y del poder de la palabra. Por eso, muchos de ellos se volcaron en la acción, en la imitación de los grandes grupos y cantantes incluso cuando esa existencia ajetreada iba contra sus propios intereses materiales. No se dedicaron a ello por simple temeridad, sino por un egoísmo racional, para así oponer resistencia a las injurias de la familia patriarcal, para enfrentarse a la adversidad a la que parecían condenados. Sabían o creían acabado el tiempo de las tiranías del padre y de la resignación impuesta por los mentores y no había en ellos fatalidad ni desinterés que predicar, sino el empeño estrictamente individual de quien quiere habitar en un espacio colectivo menos aterrador, más hospitalario. La vida cambiaba, pero eran ellos, esos jóvenes, quienes la transformaban al designarla con nuevas voces. Calificando de otro modo las cosas, haciendo de la palabra y de la canción un acto mismo, edificaban y transformaban el mundo.

Hemos imitado las indumentarias de los cantantes —de los jóvenes

americanos, de los rockers, de los teenagers ingleses —, hemos seguido sus carreras. Ellos estaban en la onda, en las ondas, en las pantallas: incluso hemos repetido sus excesos, ese límite o esa tentación de vivir y morir sin alcanzar la treintena. Nos hemos calzado las botas camperas, puntiagudas, con tacones de madera, cloc, cloc, cloc; nos hemos ocultado tras gafas de cristales ahumados, las Wayfarers o las Aviators de Ray-Ban; nos hemos vestido con vaqueros de marca, los Levi's, los Lee, los Wrangler o, si el presupuesto no llegaba, un par de Lois; nos hemos comprado chupas de cuero, copia, imitación o reproducción de la cazadora Perfecto. Mientras eso sucedía, algunos grupos se extraviaban, algunos solistas dejaban de cantar: perdían la voz o la vida convirtiéndose en exquisitos cadáveres.

Y también, mientras todo ello ocurría, los propios jóvenes cambiaban. La edad no es una virtud. Pero aquellos muchachos hicieron de la inexperiencia una cualidad; hicieron que el estupor, la rabia o la rebeldía fueran modos de rechazar el mundo gastado de sus adultos. Los jóvenes ya no eran maduros en proceso o en progreso. No eran tipos carentes de los atributos adultos. Querían reconocerse con su propia indumentaria, con sus ritos de paso, con sus gregarismos: esa forma de sentirse en comunión, en grupo, frente a unos padres envejecidos, autoritarios, ignorantes del placer, del deseo, de la carne. Había, sí, algo de bíblico en la recreación del mundo heredado. Había un esfuerzo cultural, una añoranza: aquel tiempo adánico, primitivo, en el que las palabras y las cosas coincidían, sin hipocresías ni cargas.

Han pasado los años, y muchos de aquellos jóvenes han desaparecido: como Elvis Presley, que se domesticó para luego regresar con una energía aún suicida en Las Vegas, ese Elvis a quien vimos declinar con pompa y estilo. Otros murieron aplastados, tras un accidente de aviación que parecía metáfora de cierre y consumación. Otros han continuado envejeciendo bien: como Bob Dylan, que fue efigie y poeta y aún hoy es un admirado compositor, capaz de mudar y permanecer. ¿Y The Rolling Stones? ¿Quiénes son? Actualmente reconocemos en ellos la réplica de lo que fueron,

aquellos jovencitos que a mediados de los sesenta decían que el tiempo estaba de su parte. Sin duda, los Stones son humanos: se aferran al dinero y el tiempo parece haberse aliado con ellos.

Música ligera fue una expresión corriente entre los críticos musicales de la España de los 60 y 70. En nuestro país se empleó genéricamente. Aludía al rock y al pop y con ella los locutores de radio se referían a los ritmos bailables, a esas canciones que duraban tres minutos o menos con estribillos pegadizos e instrumentaciones sencillitas. ¿Sencillitas? No fue todo tan simple: ni las melodías eran tan esquemáticas ni las letras eran tan ramplonas. Del swing al rock, del folk al pop, muchas de esas canciones han reinventado el mundo, han afirmado valores de los que no se hablaba. Los ritmos de la música ligera son el fondo sonoro de varias generaciones y nos mueven, nos hacen movernos. Cuando alguien tararea música ligera siente, en efecto, una ligereza. Como si se le fueran los pies, como si no pudiera parar: dispuesto a taconear o a dar los pasos, dispuesto a seguir el ritmo.

La música ligera no es arte despreciable. No es mero fondo, la sonoridad que tenemos asociada a un hecho. No es sólo un ritmo bailable, esquemático y repetitivo. La música ligera es cultura de masas, es un producto más o menos esmerado y de disfrute colectivo. La asociamos involuntariamente a un acontecimiento personal o común y, sin duda, se nos van los pies cuando empezamos a escucharla. Los creadores podrán ser más o menos virtuosos. O quizá nada. Pero son los públicos quienes convierten una pieza de tres minutos en fragmentos de un todo sonoro. El que escucha hace suya la canción, la tararea, la recuerda y en su evocación o repetición la vincula a una circunstancia emocional. Las emociones no son un subproducto de lo humano. Son estados del alma, si se nos permite decirlo así. Son los humores que se escapan, exhalaciones del ánimo, indicaciones de que seguimos vivos: y esta manifestación individual siempre es ruidosa y seguramente colectiva.

Elvis Presley y Marlon Brando, James Dean y Chuck Berry, Jayne Mansfield y Jack Kerouac, se convierten en algunos de los iconos de un nuevo movimiento que lo cambiará todo. Eddie Cochran, que se encuentra entre los elegidos, capta a la perfección el espíritu del momento, una actitud y una forma de estar y presentarse ante los demás que rompe moldes, que choca frontalmente con las normas vigentes en el mundo adulto. Sus canciones más representativas hablan de diversión sin freno, apelan a la promiscuidad y al descaro, incitan a la agitación y al movimiento frenético, a la desconsideración hacia los padres. No es de extrañar que estos mensajes escandalizasen a una sociedad tan estricta y contenida. En amplios sectores del mundo adulto se desarrolla entonces una profunda preocupación por una cultura juvenil que aboga por liberar los impulsos y expresar con mayor desinhibición las preocupaciones y los deseos de cada uno: tratan de asociarlos con la delincuencia e incluso con el temor más arraigado entre los americanos de bien: la amenaza comunista. Así puede apreciarse en la portada del 3 de octubre de 1960 de la revista Time: vemos a Khrushchev y a sus secuaces vestidos de pandilleros, con la misma indumentaria que había triunfado entre los jóvenes rockers. Luciendo vaqueros y cazadoras de cuero, los comunistas se pasean por las proximidades del edificio de las Naciones Unidas en busca de pelea. Son los East Side Rockers y controlan medio mundo, como indica la insignia de sus chaquetas. La alusión a West Side Story no oculta la maliciosa vinculación entre juventud, delincuencia, rock”n’roll y comunismo. Decididamente, los nuevos valores defendidos por Cochran y por tantos otros representan un ataque en toda regla al statu quo.

Portada de la revista Time, 3 de octubre de 1960.

Eddie Cochran escribió muchas canciones. Lo que el joven canta como provocación, como protesta y rebeldía, es empleado en la sociedad actual como reclamo consumista, eliminando lo que el

mensaje tenía de combativo y transgresor. Sin embargo, más allá de que los valores representados por el cantante de Minnesota se hayan desvirtuado, una cosa sigue estando clara: la fuerza que todavía hoy tiene ese espíritu que impulsó a un grupo de jóvenes a poner en evidencia la falsedad y la moral de una época.

Quizá sea el momento de recuperar aquel espíritu. Quizá aún podamos aprender algo de aquellos muchachos de los cincuenta que, alzando la voz, comenzaron a expresar su descontento y a cuestionar el mundo de sus mayores. No fueron los únicos, claro, pero sí los primeros que se comprometieron de forma masiva.

Quizá sí, quizá sea el momento de regresar a ellos.

On The Road

La carretera que se extiende, que se prolonga infinitamente, forma parte del horizonte americano: un horizonte de parajes naturales vastísimos o de rascacielos majestuosos. Ese camino de asfalto que recorre todo el país atravesando desiertos y bosques, cruzando ciudades y lagos, es una frontera que avanza. La carretera acerca lugares que en principio permanecían distantes, estrecha la comunicación entre regiones y, como sucediera con el ferrocarril de antaño, facilita la circulación fluida de personas, de ideas y de mercancías. Y, además, permite escapar, llegar, empezar de nuevo. Ése es el gran sueño americano, ya lo sabemos, pero conviene repetirlo para no equivocarnos de destino. Hay metas que alcanzar y lugares en los que permanecer durante un tiempo.

La carretera más famosa de los Estados Unidos es la Route 66, también conocida como The Main Street of America, 'la calle principal de América'. Desde los años treinta esta interminable calzada de casi 4.000 km cruza de Este a Oeste el territorio americano. Llegará a ser un símbolo, toda una forma de entender la vida y la movilidad geográfica en el país de las libertades. Fue allí, por ejemplo, en donde los hermanos Richard y Maurice McDonald construyeron en 1940 un restaurante de comida rápida para abastecer a los usuarios que circulaban por ella. Pero no nos perdamos. Hay otras autopistas no menos célebres, como la Highway 61, que va del golfo de México a la frontera con Canadá. Ésta será, por ejemplo, la carretera por la que transita un joven, que luego será Bob Dylan, cuando deje su pueblo para encaminarse a Minneapolis.

La razón de ser de la carretera es el automóvil, un vehículo que comercializó masiva y primeramente Henry Ford con el modelo T (1908). Tuvo una gran idea: el coche ha de estar al alcance de todos

los bolsillos, ha de ser de fácil manejo y sobre todo ha de poder fabricarse en una cadena de montaje. Para ello, para ensamblar las piezas, no hace falta reunir a hombres enteros. Basta con tullidos que desempeñen una función, la que les corresponda. Era una idea ciertamente original, sobrecogedora. Si cada uno cumple con su cometido, el resultado es satisfactorio.

Sobre estas ideas se asienta el mito americano: la libertad y la independencia, la fabricación y el consumo, el individuo y su función. Ya lo decía Alexis de Tocqueville en La democracia en América: no hace falta que seas un genio, un tipo sobresaliente. Es más, probablemente no lo seas, pues la educación americana iguala: esta sociedad te garantiza tu sitio y tu desarrollo, tu escape, como el de tantos que son como tú. Basta con aplicarte y con dedicar toda tu habilidad. Hay un horizonte al que llegar o, al menos, una meta que hacer tuya. Montado a caballo, manejando tu motocicleta o pilotando tu propio automóvil. O largándote en tren.

A partir de los años cincuenta del siglo XX, en aquella sociedad del bienestar material, el coche con motor de explosión se convierte en un elemento básico de la cultura americana, pues no sólo sirve para desplazarse. Es un símbolo de independencia y de ostentación. Aparcado junto a la vivienda unifamiliar, proclama el estatus de su propietario. A diferencia de otros bienes que también pueden indicar la posición social de las personas –la ropa, los abalorios o las casas–, el coche es un producto exclusivo de la sociedad industrial moderna. Por eso, lucirlo y lucirse en él tiene unas connotaciones muy particulares, vinculadas con el éxito individual y el progreso material de su dueño, pero también con los logros de la industria y la sociedad norteamericanas. En esa cultura, la frontera ha sido y sigue siendo el límite que ampliar, la meta real y simbólica que puede rebasarse.

El auto va a estar presente en todos los aspectos de la vida social del país, pues es uno de los objetos que mejor encarnan el estilo de

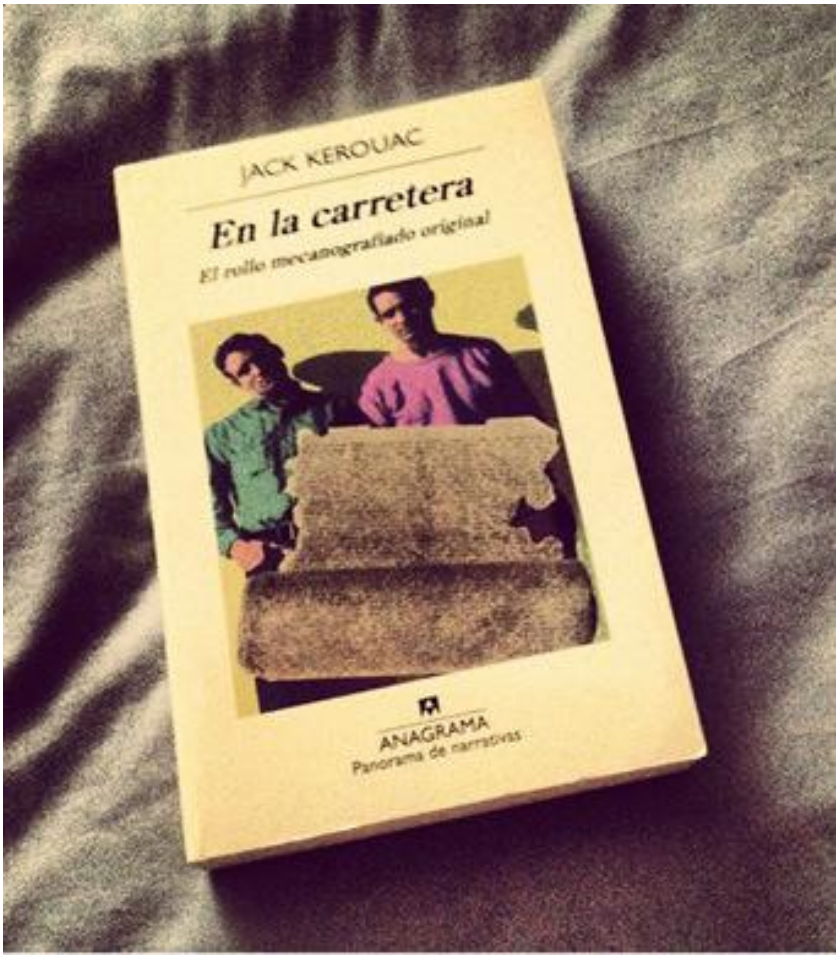
vida de aquellos años de posguerra. Las marcas comerciales inundan el mercado con anuncios y patrocinan programas de televisión como The Dinah Shore Chevy Show (1956-1963), un espectáculo de variedades financiado por General Motors en el que siempre se repetía la misma canción, See the USA In Your Chevrolet: “Conduce tu Chevrolet por los Estados Unidos de América. América es la tierra más grande de todas. Por la autopista, o por una carretera a lo largo del dique, el resultado es encantador. Nada puede superarlo. La vida es completa en un Chevrolet”.

Anuncio de See the U.S.A. In Your Chevrolet, una canción compuesta hacia 1949 por Leo Corday y Leon Carr.

Para los adultos, muchos de ellos criados en los años de la Gran Depresión, el coche es la encarnación de la prosperidad e independencia, del éxito final de toda una sociedad. Pero para los jóvenes, además, es una puerta abierta al mundo. Los coches, las motos y la velocidad les proporcionan una experiencia de la libertad y de la vida: esencial para plasmar su rebeldía. Por eso no extrañará que On The Road, la novela de Jack Kerouac escrita en 1951 y publicada en 1957, se convierta en el gran referente, en el

gran mito de la juventud americana. En la carretera narra varios viajes de costa a costa de los Estados Unidos por la fabulosa Route 66, viajes con confusión, drogas, música y rebeldía. Pero sobre todo, y frente a los convencionalismos de la sociedad adulta, esas hipocresías heredadas, la novela proclama un deseo salvaje de vivir, de saborear los placeres de la existencia,

…porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas…



Jack Kerouac, En la carretera. El rollo mecanografiado original. Barcelona, Anagrama, 2009.

Explotando. Emulemos a Dean Moriarty y Sal Paradise, protagonistas de la novela, y pongamos en marcha el motor. Podemos subirnos a un Chevy o a una Harley. Los paisajes pasan rápidamente. Si sintonizamos el dial podremos oír a Bill Haley, a Chuck Berry, a Little Richard, a Elvis Presley. Conocemos su aspecto. Ya no podemos olvidarlos. Fueron jóvenes hace mucho

tiempo, a mediados de los cincuenta del siglo XX, pero su presencia y su apariencia siguen vigentes. O, si no es así, si no nos suenan, entonces al menos nos llegará su runrún, un lejano eco, quizá en la gasolinera en la que nos detengamos a repostar. Entonamos sus músicas sensuales. Tarareamos sus letras, siempre pegadizas e insinuantes. Las guitarras y la percusión suenan a todo meter. Nos dan ganas de bailar, nos hacen movernos, nos hacen sentirnos vivos.

Unámonos a esos cantantes, a esos jóvenes que vivieron de prisa, vertiginosamente. Todo en ellos era rápido y ruidoso. Iban a escape. Eran veloces las motos a las que se subían, como la Triumph 6T Thunderbird 650 o la Harley Davidson Panhead que Marlon Brando y Lee Marvin lucieron respectivamente en The Wild One! (1954), de László Benedek. O como se tituló en España: ¡Salvaje! En la película ambos se enfrentan con hombría y determinación al tiempo que muestran su desprecio por la ley y las costumbres, cuestionando el comportamiento de los adultos. Marlon Brando interpreta a Johnny Strabler, líder de una "asociación" de moteros que llega a un pueblecito del Oeste americano. La pandilla protagoniza allí distintas peleas y altercados mientras la camarera que les atiende en el único bar de la localidad, una joven llamada Kathie e interpretada por Mary Murphy, les sirve una cerveza tras otra.

La película ¡Salvaje!, de László Benedek (1954), está inspirada en un relato titulado Cyclist´s Raid y firmado por Frank Rooney que apareció en enero de 1951 en la revista Harper's Magazine.

¿Qué sentirían los jóvenes de los cincuenta al ver esa película? Muchos quizá nunca habían salido de su pueblo y a muchos seguro que les aguardaba un futuro previsible, una vida tranquila y sosegada, sin sobresaltos: casarse con algún otro joven de su comunidad y formar una familia. El motero representa todo lo contrario. Es un tipo duro y arrogante, un joven que luce patillas, cazadora de cuero y gorra de aviador, y que los fines de semana sale a la carretera en busca de diversión y emociones fuertes. Para tantos y tantos jóvenes el personaje interpretado por Marlon Brando encarna una promesa de independencia, el estadio primitivo de la América fundacional, alguien que puede hacer lo que le venga en gana. Tiene la seguridad de que al día siguiente estará en otro lugar sin necesidad de rendir cuentas a nadie: "si me apeteciera acabaría contigo sin ningún esfuerzo y mañana me encontraría lejos y no

volveríamos a vernos", dice en una escena de la película. La posibilidad de dejar atrás las certidumbres de una vida anodina para tomar las riendas de su propio destino, de embarcarse en una aventura de final incierto, es lo que seguramente fascinó a miles de adolescentes. Así lo expresa Kathie, la joven camarera que se enamora de Johnny:

–¿Sabes en lo que solía pensar antes? Pensaba en muchas cosas antes de morir mi madre. Pensaba en que un día alguien aparecería en nuestro bar, me invitaría a una taza de café. Yo le gustaría enseguida. Y me llevaría con él (…)

–¿Y dónde querías que te llevara ese tío extraño, el de la taza de café?

–No lo sé. Y eso es lo de menos.

Una parte del ser de Kathie anhela con todas sus fuerzas rebelarse y escapar con Johnny. Es una aspiración que ha tenido siempre, pero el fallecimiento de su madre ha dificultado su cumplimiento. Se le hace complicado abandonar a su padre, dejarlo solo. Así es la situación de la mujer, aunque sea joven, por aquellos años: su función principal es la de cuidar a los varones, la de atenderlos en todas sus necesidades. De todas formas, justo antes de confesar ese deseo de huida, la muchacha se agacha junto a la moto de Johnny y acaricia una de sus… ¿bujías? La acaricia de arriba abajo, como si estuviera palpando el miembro viril. "Nunca había ido en moto hasta hoy", dice. "Es rápida. Da cierto miedo, pero lo he olvidado. Me gusta, ya no me da miedo". Durante todo el metraje la motocicleta aparece como la sublimación de la hombría, de la masculinidad; pero en esta escena también encarna el deseo sexual, el placer que el acto sexual produce. Promesas de libertad y de goce en un contexto marcado por la tradición, por esa moral encorsetada

tan característica de los Estados Unidos de los años cincuenta. Montarse encima de una moto la asustaba, pero ahora que por fin lo ha hecho, ahora que por fin lo ha probado, descubre el deleite que proporciona esa experiencia. Así se explica la preocupación de los padres ante estos jóvenes rebeldes y lo que representan: eso es lo que tienen que ofrecer Johnny y los moteros como él a las jóvenes ingenuas.

Sin embargo, Johnny ignora lo que quiere. Únicamente sabe que no le gusta el mundo construido por los adultos y que quiere escapar, que no puede estarse quieto, pero no sabe hacia dónde dirigirse. Kathie reconoce que a Johnny le sobran razones para actuar así, pero también piensa que hay algo profundamente erróneo en esa actitud, por eso no se marcha con él: “Quisiera ir a alguna parte. Quisiera que tú fueras a alguna parte. Para poder ir juntos”. Tras pronunciar esas palabras, se arroja a sus brazos llorando.

El joven no la abraza, no la puede abrazar, y ella termina sollozando en la hierba. Johnny está tan desorientado que podría hacer suyo el comentario que Sal Paradise realiza en un capítulo de En la carretera:

… porque me gustan demasiadas cosas y me confundo y desconcierto corriendo detrás de una estrella fugaz tras otra hasta que me hundo. Así es la noche, y eso produce. No puedo ofrecer más que mi propia confusión.

El motero tan sólo avanza hacia adelante. No hay promesa de algo mejor ni alternativa. No hay marcha atrás. Sólo es capaz de canalizar su rebeldía a través del movimiento y el ruido: los de la música, que aún no es rock’n’roll; los de las peleas y las broncas; los del rugido de un motor avanzando por la carretera.

Ruido, ese ruido estridente que apaga los sonidos del mundo adulto: todo en aquellos jóvenes es atronador, un regalo para los oídos adolescentes. Echemos un vistazo a una instantánea de 1951. En dicha fotografía, un grupo de muchachos se abalanza sobre un Ford Mercury que tiene el capó abierto. Un motor rugiendo es un espectáculo para aquellos teenagers. Ese mismo año pueden escuchar también Rocket 88, de Jackie Brenston: la pieza breve y contundente que para muchos es la primera canción de rock'n'roll. Todo es rápido, sí, e inmediato. Como breves y fugaces son las baladas que cantan o escuchan en los años cincuenta: las canciones apenas duran ciento ochenta segundos y los tocadiscos marchan a toda velocidad, a 33 o a 45 revoluciones por minuto. El mundo gira y gira –al igual que los neumáticos de los vehículos– y los jóvenes se muestran, por primera vez, en una América lujosa, seductora e interminable. Como interminable es el Cadillac Coupé de Ville, el orgullo estético de aquella abundancia: casi seis metros de largo y un motor de ocho cilindros. Un lujazo: con parabrisas panorámico, con aletas y cromados, con elevalunas accionados eléctricamente, con asientos reclinables.

Un coche como ése es lo que había pedido Eddie Cochran, uno de los más influyentes artistas de rock de la época, en una de sus canciones, Teenage Heaven (1959): quería tener su propio Coupé de Ville. Pero eso sí, que su padre le pagara la factura. Cochran también reclama una piscina y menos horas de clase, una habitación con su propio teléfono y poder llegar a casa cuando le plazca. Y que su padre, repetimos, pague la factura. Así son estos jóvenes: rebeldes, sensuales, insolentes, frívolos. Corren y les gusta cantar, bailar y contestar. Dan la nota. Van a toda pastilla.

Hoy, estamos habituados a correr, a perder el fuelle con nuestras prisas. La cosa data de antiguo: aquellos jóvenes de los 50 fueron los primeros que plantearon la velocidad como una huida, como un escape: el repudio de la familia y del asentamiento. Lucían sus vehículos como el vaquero que marcha solo, como un caballero

medieval anacrónico. Apretaban el acelerador para sentir el vértigo y la urgencia. “Estábamos todos encantados”, escribe el narrador de En la carretera. “Nos dábamos cuenta de que dejábamos la confusión y el sinsentido atrás y realizábamos nuestra única y noble función del momento: movernos”. Y continúa:

“Todos seguíamos la música y estábamos de acuerdo. La pureza de la carretera. La línea blanca del centro de la autopista se desenrollaba siempre abrazada a nuestro neumático delantero izquierdo como si estuviera pegada a sus estrías. Dean, curvado su musculoso cuello, con una camiseta en la noche invernal, mantenía el coche a enorme velocidad (…) Era una locura; la radio iba a plena potencia.”

James Dean se mató con un Porsche. Bob Dylan tuvo un accidente con una Triumph. El 4 julio de 1956, Elvis se retrató aupado a una Harley. Muy patriótico. Era en Memphis, Tennessee. Hay un audiolibro que reproduce aquellas fotos y aquellas canciones. Sentimos nostalgia de algo que no llegamos a vivir. ¿O es, quizá, melancolía? La melancolía es el dolor por la pérdida de lo que nunca se tuvo. Llegamos tarde a aquella automoción. Y aquí nos tienen: sentados, escribiendo, a punto de regresar a nuestros trabajos peatonales, mirando siempre antes de cruzar por el paso de cebra.

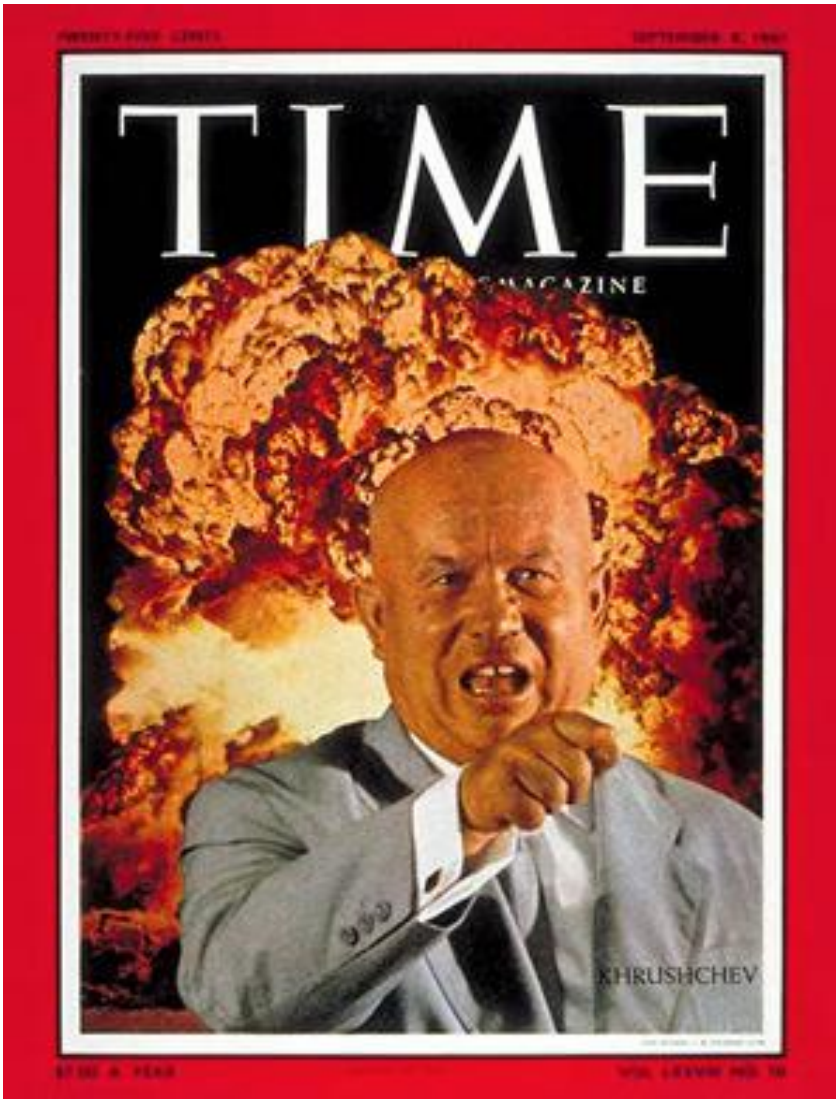
La familia americana

Los adultos se toman las cosas con tranquilidad. Siglos y siglos de experiencia justifican su postura: el mundo no suele cambiar rápidamente, con esas premuras que exigen los jóvenes bien nutridos. Los mayores, por tanto, tienden a ser más moderados que los muchachos, siempre tan impetuosos, con esas prisas, con esas vehemencias. La sociedad americana de la época se esfuerza por transmitir una imagen apacible y sosegada de su país. Son los años cincuenta, la Guerra Fría acaba de empezar y todo se utiliza para combatir a los comunistas, pues de cualquier cosa puede valerse el enemigo para infiltrarse, para aniquilarnos. Bien que lo saben el senador Joseph McCarthy o J. Edgar Hoover, director del FBI. Los contendientes se enfrentan en guerras locales. En Asia, por ejemplo. Rivalizan en la carrera armamentística y en el espacio exterior, incluso en los asuntos cotidianos, en aquellos que tienen que ver con la vida doméstica.

Ejemplo de esto último es la controversia que mantienen en 1959 el entonces vicepresidente Richard Nixon y Nikita Khruschev, premier de la Unión Soviética, en una rueda de prensa conocida como The Kitchen Debate. Dialogan sobre la cocina americana, sobre esos utensilios que facilitan la vida en los hogares estadounidenses. No es una discusión anecdótica. Tras ese educado intercambio de pareceres se esconden dos visiones antagónicas del mundo. Como se aprecia en el debate, Estados Unidos quiere presentarse como una nación próspera y ejemplar, un país que goza de abundantes comodidades, de sobrados recursos materiales, una sociedad en la que a los individuos se les procuran los medios para alcanzar la dicha.

En la Unión Soviética las cosas son muy distintas, pero en la Norteamérica de posguerra la cultura de masas se impone y los

medios de comunicación multiplican sus efectos. El cine, aunque también la radio y la televisión, transmiten una imagen colectiva de esplendor y belleza, de elegancia y dinamismo. La moda está al alcance de las clases medias y el atavío personal, el corte de pelo, la ropa y los complementos cumplen las expectativas. Cada uno es lo que parece y cada uno es como se presenta. Las damas se inspiran en el New Look que Christian Dior había lanzado en 1947, una línea que causará furor en los cincuenta: es una indumentaria que resalta el busto, incluso con rellenos; que perfila las curvas; que marca la silueta. Las grandes estrellas de Hollywood sucumben al encanto de esta moda favorecedora y con ellas millones de amas de casa y de jovencitas. Hay que mirarse, hay que cuidarse.



Nikita Khrushchev, premier de la Unión Soviética entre 1953 y 1964. Portada de la revista Time, 8 de septiembre de 1961.

Las revistas ilustradas se convierten así en el espejo del mundo, un reflejo deformado y agrandado, un calco mejorado de lo que hay.

Las portadas de Life, por ejemplo, muestran un repertorio de caras conocidas, de celebridades, de políticos en alza o en sazón, que son el símbolo de la América triunfadora. Representan sobre todo modelos de varones y de damas elegantes, sonrientes, de gran refinamiento. Son lo opuesto a los comunistas, esos dirigentes de la potencia rival a quienes siempre se les ve sañudos, amenazantes y toscos. En cualquier caso, revistas como Time y Life son expectativa y directiva: indican qué esperar, cómo verse, cómo reproducir y lucir la indumentaria y el aspecto de los famosos. Son fuente de instrucción moral, pues aleccionan sobre el bien y lo deseable, sobre el mal y lo repudiable. En su interior hay moda y hay reportajes de sociedad, prescripciones y orden. Enseñan qué es el éxito, la belleza, el dinamismo, el progreso. Las cubiertas de las revistas muestran y tapan, difunden una imagen y callan sobre su reverso, ocultan parte de sus contenidos. En una América que tiene prisa, la prensa da las claves para entender lo que pasa, y lo que queda fuera de ellas parece que no existe. El colorido vistoso de sus primeras planas es un reclamo que imanta al ciudadano. Todo el mundo ha de estar presentable, todos han de posar: siempre hay un objetivo abierto, siempre hay una instantánea que mejora.

Entre los hombres de aquella década, el patrón lo marca principalmente Frank Sinatra: un atractivo mujeriego, soltero y conquistador, siempre impecablemente vestido, con trajes de excelente paño y corte y con sombreros Fedora que aportan un toque de distinción. En 1954 Stetson Hats, de la empresa John B. Stetson Company, anunciaba sus prendas con un eslogan bien gráfico, muy rotundo: “The Stetson is part of the man”. El sombrero resulta una prolongación del cuerpo masculino. No es un mero complemento. Es parte. El más célebre modelo de sombrero será el Fedora.

Frank Sinatra, Sing Along With Me, 1961.

En los 50, salir sin él es signo de abandono o pobreza, de dejadez o indisciplina. En cambio, quien lleva dichos sombreros, los Stetson, es cosmopolita y urbano, alguien que adquiere un toque de distinción. Así se anuncian. Los caballeros llevan sombrero y particularmente los empresarios y directivos que transitan por la gran ciudad. Se protegen del sol, del frío, de la intemperie y al mismo tiempo de cierta desnudez… Los varones pudientes lucen con elegancia. Frente a la variedad y colorido de la indumentaria femenina, el atuendo de los señores se diferencia por el sombrero, que a la vez los uniforma.

Stetson es la empresa pionera (1865) y más sobresaliente de los Estados Unidos. Se remonta a la época de los 'cowboys', para quienes popularizó el 'Boss of The Plains'. Curiosamente, la compañía que vistió a los rústicos vaqueros es la que después cubrirá las cabezas de los varones más adinerados o refinados: desde el gánster hasta el ejecutivo. En esto también fue muy relevante el Borsalino, originario de Alessandria y muy popular entre los italonorteamericanos.

En la época de Ley Seca y de la Gran Depresión el sombrero, además de vestir, sirve para esconder u oscurecer la cara, para ensombrecer el rostro. El cine de los años 30 y 40 y, luego, la música de los grandes 'crooners' hicieron mucho por su difusión. Por ejemplo, los amigos del 'Rat Pack' Frank Sinatra, Dean Martin, Peter Lawford o Sammy Davis Jr, entre otros popularizaron su imagen masculina y desenvuelta. Se puede ser gamberro y exquisito; se puede ser simpático y sinvergüenza y a la vez tocarse con distinción, inclinando el ala ante las damas. O descubriéndose momentáneamente, que es el colmo de la cortesía.

La década de los 50 fue un periodo esplendoroso del sombrero civil, siempre acompañado por traje o americana. Pero fue también el último periodo, pues fue precisamente entonces cuando los jóvenes varones irrumpen vistiendo tejanos y embadurnándose el pelo con gomina: a imitación de los chicos malos de las películas. ¿Por qué?

Había que descubrirse, sin sombrero, para lucir la cabellera por oposición a los adultos, de aspecto conservador y severo. Pero el pelo de los jóvenes, ese pelo, amenazaba con desgreñarse. Era preciso, por tanto, peinarse y repeinarse continuamente. La gomina será su sujeción y el tupé, su logro. Pero volvamos a Frank Sinatra, a ese habitual usuario de Fedora. Su fama le precede y se remonta a varias décadas atrás.

Por ejemplo, el 26 de noviembre de 1938, Frank Sinatra es detenido en la oficina del sheriff de Bergen Country, en Hackensack (Nueva Jersey). Se le arresta bajo la acusación de seducción. El expediente que incoó el FBI no tiene desperdicio y algunas de las pruebas reunidas son pistas de un mundo mojigato. Entre el 2 y el 9 de noviembre de 1938, el entonces joven cantante había hecho promesas de matrimonio a una muchacha del distrito de Lodi. No sólo promesas. El detenido "había tenido relaciones sexuales con la demandante, que era una mujer de buena reputación que vivía sola", leemos en el libro Fichados. Esa relación vulneraba un código de 1937. La sanción no fue menor: Sinatra se verá obligado a abonar 1.500 dólares, suma cuyo pago le permitirá la puesta en libertad. Semanas después, el 22 de diciembre de ese mismo año, se descubre algo nuevo: la dama con la que había mantenido relaciones no era esa mujer de buena reputación que vivía sola. No: la señora estaba casada. En esa circunstancia, la tipificación del delito cambia y a Frank Sinatra se le acusa de adulterio. La multa desciende a 500 dólares. Años después, en 1963, la revista Playboy le hace una entrevista al cantante, ya mayor. Le preguntan por su confesión religiosa. Él, con esa chispa cínica que tenía, habló en efecto de sus creencias: "Yo estoy a favor de todo aquello que te hace pasar la noche, ya sea una oración, somníferos o una botella de Jack Daniel's".

Ese Sinatra descarado y encantador triunfa en los años cincuenta. En esa década lleva una vida de simpático calavera, satisfaciendo sus deseos, cantándolos con aplomo masculino y con mucho fuelle. En un par de años, Frank llega a la cima interpretando dos canciones supremas: In the Wee Small Hours of The Morning (1955), y I've Got You Under My Skin (1956). De ahí vienen su leyenda, su estilo, su forma de vestir y su elegancia. Punto y aparte.

Pasemos ahora a las damas. Las mujeres eligen entre ropa de calle, trajes de noche y vestidos de cóctel. Sus siluetas se afirman y se ciñen en cinturas de avispa y faldas de mucho vuelo, como había

dictado el New Look. Entre las féminas más sensuales se encuentra Grace Kelly, pareja cinematográfica de solteros conquistadores como Cary Grant o el propio Frank Sinatra. En 1956 Grace se convertirá en princesa. Princesa de Mónaco: una joven rubia que posa con elegancia y que tiene el cutis perfecto; una muchacha que pasa de americana media a representante de la realeza. Cumple así lo que parece ser un sueño femenino. Grace será la mujer domada frente a la salvaje Ava Gardner, su rival en Mogambo (1953), de John Ford: una mujer voluptuosa y devoradora, de aspecto fiero.

Pero no son sólo las celebridades: la familia también se asea. Unida y feliz, opulenta y moderna, transmite valores como el respeto a los mayores y a las tradiciones. La televisión juega en este proceso un papel esencial. En 1950 había poco más de tres millones de televisores. Cinco años más tarde, en 1955, ya eran 32 millones para unos 37 millones de hogares. El nuevo electrodoméstico permite viajar sin moverse de casa disfrutando de cosas por las que antes había que pagar: películas, eventos deportivos o espectáculos de variedades. Describe e idealiza la vida cotidiana con humor y buenos sentimientos. Así sucede en series como The Adventures of Ozzie and Harriet (1952-1966), Father Knows Best (1954-1960), I Love Lucy (1951-1957) o Leave It to Beaver (1957-1963).

En la pequeña pantalla aparecen las cocinas americanas en las que se reúnen parientes y amigos para hacer vida común, para expresar buenos sentimientos y algunas ironías. Para mostrar al país cómo deben ser y qué deberían hacer los televidentes. Serán rostros bien familiares. Ése es el caso de Doris Day, ejemplo de mujer elegante a la par que madre amantísima, siempre presumida pero discreta. Así aparece con un toque de humor en la película The Man Who Knew Too Much (1956), de Alfred Hitchcock, titulada en España El hombre que sabía demasiado.

La irrupción de la televisión en los hogares provoca que los publicistas comiencen a dirigirse a los niños y a los jóvenes en sus

campañas. Dada la bonanza económica, sus padres les pasan asignaciones muy generosas. O incluso los muchachos comienzan a trabajar antes y a tener dinero para gastarlo. Son consumidores, sí, comienzan a desembolsar miles de millones de dólares en compras caprichosas: es el producto de la abundancia. Para ellos se piensa Disneyland, el parque de atracciones inaugurado en 1955, y se estrenan producciones que entretienen a toda la familia. Las adaptaciones teatrales, cinematográficas y televisivas de Alicia en el país de las maravillas, El mago de Oz o Peter Pan —ese niño que no quería crecer—, son una buena muestra de ello. Disfrutan así de los bienes materiales, de la felicidad idílica, pero muchos se interrogan, preguntan, curiosean.

Cuando se tiene de todo, los problemas vinculados con la escasez son sustituidos por otros: hiperactividad, caprichos, rabietas… Los preadolescentes comienzan a complicarles la vida a sus asombrados padres, que no dan abasto. Es lo que sucede con Daniel el travieso, el niño protagonista de una tira cómica, Dennis the Menace, que comienza a publicarse en 1951.

Si los niños apuntan maneras, algunos jóvenes van un poco más allá y empiezan a reivindicar su espacio cuestionando el orden adulto. Es lo que le sucede a Holden Caulfield, protagonista y narrador de The Catcher in the Rye (1951). Aunque convertida en un clásico de la literatura juvenil, El guardián entre el centeno es una novela dirigida a un público adulto. J. D. Salinger quería mostrar la actitud y los pensamientos de un chico problemático en los Estados Unidos de la posguerra. Sin embargo, numerosos jóvenes se identificaron con muchos de los elementos de la trama convirtiendo a Holden en la personificación de sus propios malestares e insatisfacciones. Es algo que sucede con frecuencia en la época. Escritores y cineastas se interrogan sobre temas que les preocupan, como la aparición de esos muchachos que comienzan a dar la nota, y reflexionan sobre ellos. Sus mensajes van dirigidos a los adultos, pero son los adolescentes quienes finalmente se los apropian. Rescatan lo que les interesa y lo difunden a conciencia: lo reproducen, lo imitan, lo elevan a categoría de icono, de mito.

Holden Caulfield es un tipo de diecisiete años. Forma parte de una familia acomodada, aunque no exenta de tragedias particulares, como la muerte de un hijo, el hermano que Holden aún idolatra. El joven Caulfield tiene problemas de adaptación. Se siente triste y solo. “Soy un tipo muy nervioso”, admite. Tampoco le duele reconocer su frecuente aburrimiento. Todo le asquea o le parece tedioso: desde sus compañeros de colegio hasta sus profesores; desde sus eventuales amores hasta las estrellas de cine del momento. De hecho, odia el cine, justamente lo que aprecia todo el mundo. Ha cursado estudios en distintos colegios, hasta cinco: en ninguno de ellos tiene fácil acomodo. De Pencey —el último centro, del que era interno— es expulsado, cosa que le lleva a vagar por la ciudad de Nueva York durante varios días. Hace frío y camina de aquí para allá con su gorra de caza encasquetada y con la visera echada para atrás. Quiere regresar a casa pero quiere también demorar la vuelta: bebe, fuma, se va a bailar, e incluso paga por los servicios de una joven prostituta.

Los adultos le parecen unos falsos que viven en un mundo hipócrita y falaz, y él detesta la doblez de los mayores. Eso dice. Vive rodeado de mentirosos, de gente que le provoca arcadas. Por ello no tiene reparos en mentirles, en decirles lo que esperan oír. Resulta un tipo muy ingenioso para el embuste y para crearse problemas. Caulfield, sin embargo, tiene suerte: en su familia disponen de recursos, pueden pagarle una terapia.

Pero sobre todo sabe escribir, cosa que facilita la expresión de sus malestares. Además, se hace preguntas constantemente, preguntas locas que desestabilizan a los mayores. En el fondo son algunos de los interrogantes que se podían hacer los adolescentes de la época. Una sencilla cuestión que él plantea, algo irrelevante, perturba a los adultos: por ejemplo, cuando hiela, ¿adónde van los patos del pequeño lago que hay cerca de Central Park South? Los patitos son como los niños que pueden caer, que pueden precipitarse. Los jóvenes pueden despeñarse por el ribazo, por el talud. Justamente

por eso, Holden se siente como un vigilante, como alguien que debe velar para que los chicos no se descarríen:

Muchas veces me imagino que hay un montón de críos jugando a algo en un campo de centeno y todo eso. Son miles de críos y no hay nadie cerca, quiero decir que no hay nadie mayor, sólo yo. Estoy de pie, al borde de un precipicio de locos. Y lo que tengo que hacer es agarrar a todo el que se acerque al precipicio, quiero decir que si van corriendo sin mirar adónde van, yo tengo que salir de donde esté y agarrarlos. Eso es lo que haría todo el tiempo. Sería el guardián entre el centeno.

Los jóvenes, en cualquier momento, pueden desviarse, tomar el camino equivocado y despeñarse. ¿No contradice eso la narración de la América familiar y feliz, la del bienestar y la opulencia? Richard Yates, uno de los grandes escritores del período, expresa a la perfección ese espacio de sombra, la diferencia entre el mundo blanqueado y apacible que presentan las portadas y la televisión, y esa otra realidad, mucho más dura y conflictiva, en la que distinguimos la pobreza y la desigualdad.

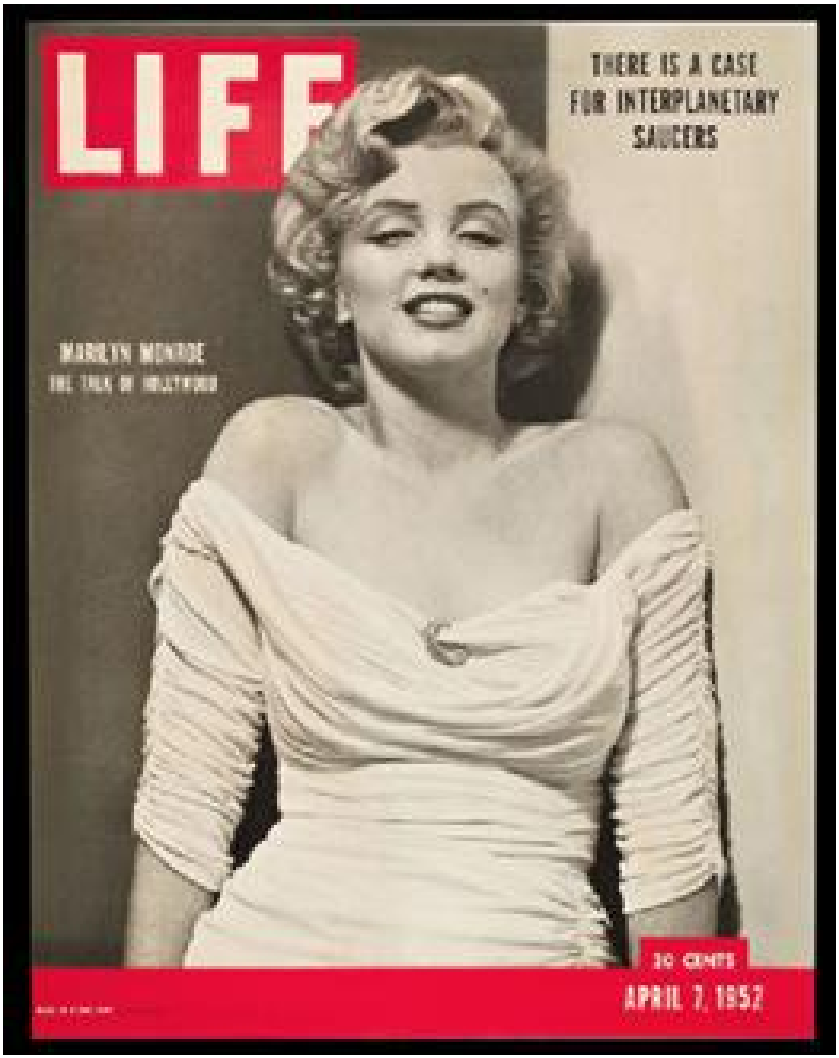
Yates cuenta en uno de sus relatos, Doctor Jack-o'–lantern (1954), traducida al castellano como Doctor Chepas, la llegada de Vincent, un chico pobre de Nueva York, a un colegio. El centro está enclavado en una elegante zona residencial situada en las afueras. Su profesora, la señorita Price, sabe que ha sido adoptado por una familia del barrio y se esfuerza, con su beatería y candidez, para que el muchacho se integre y sea aceptado. Un día, durante el recreo, Vincent escribe una retahíla de insultos en una pared. Es una travesura que descubre la profesora, quien, ruborizada y escandalizada, le lanza una reprimenda al acabar la clase: "He intentado ser amiga tuya, y pensaba que tú también querías que fuésemos amigos. Pero eso que has hecho… no sé, es difícil tener amistad con una persona que es capaz de una cosa así". Tras ser obligado a borrar la pintada, y cuando ya se encuentra solo, Vincent

regresa a la pared y, dibujando un bocadillo de tira cómica, vuelve a escribir los insultos:

Y finalmente, con trazos audaces, le puso un cuerpo de mujer desnuda: grandes pechos con pezones prietos, un talle de avispa, un punto por ombligo, caderas anchas y unos muslos que se juntaban en un triángulo de vello púbico garabateado con rabia. Debajo de la figura puso el título: “Señorita Price”. Después de contemplarla un buen rato, respirando con la boca abierta, se marchó a casa.

Los jóvenes, pues, van a denunciar con su actitud y sus modos la falsedad de algunas de las posiciones adultas. Como hemos visto, y pese a los esfuerzos de la señorita Price por negarlo, el erotismo y el sexo están presentes en la vida cotidiana de los estadounidenses, aunque eso no sea noticia de portada, aunque se reprima y se oculte.

El doctor Alfred Kinsey, por ejemplo, publica en 1948 y 1953 dos informes dedicados a la conducta sexual de hombres y mujeres. Esos estudios provocan un escándalo mayúsculo. Era como si de repente los estadounidenses hubieran descubierto el deseo y los juegos de adultos, como si se hubieran quitado las caretas para mostrarnos sus verdaderos rostros. En 1952, Philippe Halsman retrata para Life a la Marilyn Monroe más sensual, falsamente recatada, la que dará origen al mito erótico. Es también por esas fechas, en 1953, cuando aparece Playboy, que lleva en su primera portada y como póster central a la propia Marilyn. Será el objeto de deseo, el sueño de la década, luego agigantado por su temprana muerte.



Portada de Life, 7 de abril de 1952.

Pero los sueños son también algo cotidiano. Las curvas femeninas se muestran gracias a la ropa ajustada que resalta esas cinturas afiladas mientras las carnes amenazan con desbordarse. ¿Cómo? Con sujetadores puntiagudos. Con fajas y corsés bien armados. Con trajes de baño, que subrayan generosamente esos cuerpos hasta

formar siluetas de guitarra. El colmo lo representan Jayne Mansfield, Marilyn Monroe y otras playmates: en realidad, ellas no necesitan tales realces. A finales de la década, en 1959, la muñeca Barbie, de Mattel, estiliza dichas formas y confirma el patrón de mujer con cintura de avispa.

Jayne Mansfield y Sophia Loren en una fiesta. Son dos instantáneas famosísimas. Datan del 12 de abril de 1957. Las tomó Gerald Smith y han servido para un roto y para un descosido. Para mostrar la exuberancia rubia de Jane Mansfield y para revelar la envidia que las tetas ajenas le despertaban a Sophia Loren, sin embargo igualmente dotada.

En la América de los 50, los cuerpos de las mujeres esplendorosas se cubrían, sí, pero sobre todo se ceñían con corsés hasta acentuar las curvas, bien generosas, y hasta asfixiarlas con cinturas de avispa. El busto se magnificaba de manera explícita con sujetadores de realce acabados en punta. Formaban auténticos proyectiles.

Imaginamos las fantasías de los varones de aquel tiempo, atléticos o escuálidos: el deseo, salivando. Imaginamos la envidia de carnes generosas a punto de derramarse y apenas contenidas. Imaginamos a ciertos personajes de ficción glosando ahora las prendas femeninas. En el tercer volumen de Tu rostro mañana (2007), Javier Marías nos reproduce la primera de estas fotografías y también los comentarios de uno de esos personajes. Estamos en nuestro tiempo y, por tanto, la mirada masculina es actual y a la vez con su punto de lascivia. El individuo observa sin miramientos la sexualidad explícita de los cincuenta, una época quizá más inocente.

“...Sentadas a una mesa, codo con codo, en plena cena o antes de empezar o a los postres (hay unos tazones que desorientan), dos

actrices entonces célebres, a la izquierda de la imagen Sofia Loren y a la derecha Jayne Mansfield, su rostro dejó de serme desvaído nada más volver a verlo. La italiana, que precisamente nunca fue plana sino exuberante —otro sueño de muchos, de duración larga —, luce un muy púdico escote y mira de reojo pero indisimuladamente, las pupilas se le van sin poder dominarlas, como con mezcla de envidia, perplejidad y susto o es decir con incrédula alarma, los pechos mucho más abundantes y descubiertos de su colega americana, en verdad llamativos y destacados (hacen aparecer exiguo su busto, por contraste), y aún más en una época en la que la cirugía aumentativa era improbable, o infrecuente en todo caso. Las tetas de Mansfield, hasta donde puede juzgarse, se ven naturales, sin rigidez, sin hieratismo, con blandura grata y movimientos imaginables ('Ojalá me hubieran tocado unas así a mí esta noche y no las rocosas de Flavia', pensé fugazmente), y debieron de ser apoteósicas en aquel restaurante romano o americano, quién sabe, meritoria la impasibilidad del camarero que se divisa entre las dos, al fondo, sólo la figura, la cara le queda en sombra, aunque cabría preguntarse si no utilizaba su servilleta blanca como escudo o como pantalla. A la izquierda de Mansfield hay un comensal masculino de quien sólo se ve una mano que sujeta una cuchara, a él se le debían de fugar los ojos hacia su derecha tanto como los suyos a Loren hacia su izquierda, con distinta avidez seguramente. A diferencia de ésta, la rubia platino mira de frente a la cámara con sonrisa cordial un poco helada, y si no con despreocupación —es bien consciente de su muestrario—, sí con tranquilidad absoluta: ella es la novedad en Roma (si es que están en Roma), y a la gloria local la ha hecho menguar, la ha convertido en pacata…"

A pesar de la censura cinematográfica y de la contención moral, los estadounidenses comienzan a exhibirse, a esculpir sus cuerpos, a hacer ostentación de sus carnes o curvas. Las mujeres fatales, las mujeres tentadoras que a tantos seducen, se lucen. El bienestar se aprecia en el esplendor de los cuerpos. Rubias platino, pelucas de mucho artificio, vestidos ceñidos, bustos generosos y puntiagudos. ¿Qué será de aquella sociedad pecadora? ¿Qué será de aquellas pecadoras? ¿Cómo acabarán?

Tras un accidente automovilístico, “la ostentosa peluca rubia de Jayne Mansfield cayó sobre el guardabarros (…), lo cual dio origen a dos rumores igualmente desagradables, y que probablemente por esto se instalaron en la imaginación de la gente: según uno, la actriz habría quedado escalpada en el accidente, su cuero cabelludo arrancado de cuajo como por un indio del Salvaje Oeste; según el otro, habría sido decapitada junto con el techo del Buick, y la cabeza habría rodado por el asfalto hasta caer a la zona pantanosa plagada de mosquitos y larvas, al borde la carretera”. Eso lo cuenta un personaje del tercer volumen de Tu rostro mañana. “A la gente le gustan los castigos crueles, y los giros sarcásticos de la fortuna, y la desposesión repentina de quien lo tuvo todo…”, apostilla. Punto y aparte.

Todas estas féminas son modelos femeninos, poco más: existen como excepciones pero se convierten en la norma a imitar. Revistas y juguetes van a inculcar un patrón de belleza riguroso y asfixiante para miles de mujeres. América, como es lógico, no es distinta a cualquier otro país: está llena de contradicciones. Estamos en una época en la que no se habla abiertamente de sexo, pero en la que el cuerpo y el deseo son irrefrenables, como demuestra el éxito de Playboy; estamos en un país que presume de su libertad y que niega a los negros el disfrute de los derechos civiles, el mismo país en el que la gente de color debe ceder el asiento a los blancos en los autobuses.

Son tiempos de gasto y prosperidad, con las primeras tarjetas de crédito que facilitan el consumo, pero se trata de una bonanza que no tapa las enormes bolsas de pobreza y desigualdad. Son años de televisores, de transistores, de tocadiscos portátiles, de electrodomésticos que facilitan la vida. De audiencias televisivas millonarias: la pequeña pantalla atrae, persuade, es directa. Pero es también la época del Quiz Show, un concurso que a finales de los cincuenta se revelará fraudulento, con preguntas y respuestas amañadas. Aquello será objeto de gran escándalo. Otra hipocresía

más que sumar. ¿Tenían los jóvenes, entonces, algo que echarles en cara a sus mayores? ¿Tenían motivos para rebelarse?

Rebeldes

Años cincuenta. Por fin parece haberse cumplido el sueño americano. ¿Qué es el American Dream ? La formulación corresponde a James Truslow Adams. Fue él, a mediados de los años treinta del siglo XX, quien estableció esa divisa tantas veces repetida. La épica de los Estados Unidos es la de un país que da a cada individuo una existencia mejor, más prometedora, con mayor libertad. América es la tierra de las oportunidades, el lugar del mérito: esa nueva Nación que hace de la frontera y del desplazamiento su horizonte. El sueño americano no se materializa sólo si se tienen automóviles vistosos. Es algo más. No se reduce tampoco a cobrar salarios elevados. En realidad, el sueño es disponer de todas las capacidades personales sin tener que pagar por el lugar de nacimiento, por el origen, por el linaje.

Hay una expectativa de riqueza, pero también hay un paisaje móvil, una extensión de tierras y de tesoros que están aún por colonizar, por explotar. Los individuos buscan su felicidad, tienen derecho a buscarla, y se protegen, se guardan y se ayudan a sí mismos. Si lo hacen, Dios les ayudará. Profesan sus creencias y nada ni nadie pueden restringir sus libertades personales. Es posible prosperar y ascender en la escala social, todos son bienvenidos y a nadie se le pregunta por sus orígenes. Una vez establecidos en Norteamérica, todos pueden moverse. América es una Nación joven y lo joven es allí el emblema de las oportunidades.

En la América de posguerra, cuando el país vive ese momento de esplendor material y cuando la Nación encarna el poder y la riqueza, los jóvenes inquietan con sus gestos y contorsiones. No mantienen la compostura. Importunan con sus demandas y a la postre resultan un fastidio. ¿Qué les sucede? Visten con descaro, siempre informales, con cueros o vaqueros. Desdeñan y retan a los

mayores. Los adultos no entienden por qué, no comprenden por qué hacen eso sus muchachos: les han dado todo tipo de bienes materiales y comodidades, incluso lujos. Sin embargo, sienten mucha insatisfacción y gran desarraigo. O eso dan a entender.

Hay una fotografía muy célebre. Data de 1951. Vemos a un grupo de muchachos vestidos con blue jeans y cazadoras. Decididamente, poco les inquieta lo que los demás piensen de ellos. Están siendo observados, retratados, pero eso no parece importarles. Toda su atención está puesta en el motor de un Ford Mercury de segunda mano. No tratan de arreglarlo: sólo escuchan su explosión; disfrutan con la vibración de sus pistones. El ruido no nos llega, pero lo podemos imaginar. Estamos en 1951...

El cine muestra a jóvenes que parecen reales, su personificación. Reparamos en ellos, en sus indumentarias y ademanes insolentes. Ciertas películas se convierten en un éxito de taquilla, entre otras cosas porque perfilan su aspecto —el desafío y el desaliño indumentarios— y muestran su falta de respeto. Los públicos se identifican con lo que ven en la pantalla, proyectan aquello que les preocupa o incomoda. Eso que ven es un calco deformado de lo que son o de lo que les gustaría ser. Los muchachos se equiparan a los tipos duros, esos jóvenes que dejan la adolescencia sin aceptar el mundo de los adultos, gente hosca con ademanes hostiles. Los mayores, preocupados por el comportamiento de los hijos, ven los films con la esperanza de entender qué pasa, cuál es la causa de tanto malestar y qué puede hacerse para remediarlo. Resulta curioso: la ficción puede dar pistas de lo que sucede en el mundo real. Dado que hay poca comunicación ente padres e hijos, cosa de la que se lamentan los vástagos, quizá los films sirvan para sondear lo inabordable. El sexo, entre otras cosas.

Semilla de maldad (Richard Brooks, 1955).

Las principales películas que se ocupan el tema hacia mediados de la década de los cincuenta, Blackboard Jungle (1955) y Rebel Without A Cause (1955), muestran episodios cotidianos y choques generacionales, posturitas y desplantes. En dichas historias se aventuran diferentes explicaciones para ese comportamiento juvenil. Una de ellas es la indisciplina sin significado ni fundamento, la de una irreverencia delincuente: todo ello carente de sentido. Parece que los muchachos sólo aspiran a escapar de tanta ordinariez, mediocridad e hipocresía. Otra explicación es la desazón de la edad, una actitud transitoria, un paréntesis hormonal que terminará por desaparecer cuando se supere la pubertad. Los jóvenes dejarán de serlo para volver a la cordura. Al final —sospechan los adultos—, el trabajo, la familia y las responsabilidades amoldarán a los rebeldes. Dejar de ser joven es eso precisamente: asumir responsabilidades, atarse, vincularse cargando con el fardo del matrimonio, de los hijos, de la faena.

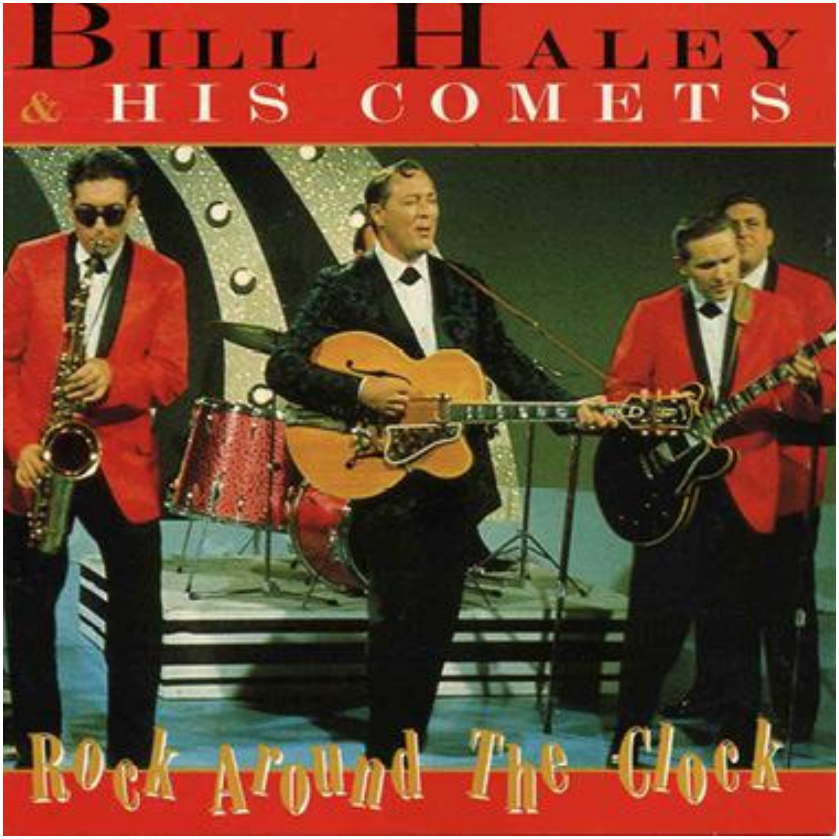
Vístete como quieras y acarrea con ese fardo.

Pero mientras tanto preocupan su estabilidad emocional, su maduración, su educación; preocupan también la insolencia y el desaire frecuentes con que critican o desprecian el mundo adulto. Consumen y protestan; compran, estudian y se quejan. Disfrutan de las mejoras de modo hedonista y se atreven a manifestar su descontento o su repudio, el agobio y el control al que están sometidos. Las familias les dan cobijo y seguridad, aunque también les imponen normas. Es una institución con códigos, como la escuela. En casa y en el instituto, los jóvenes tienen su papel, se atienen a unas reglas que han aprendido o que han sido transmitidas de generación en generación. Están encorsetados y necesitan aire, movimiento; necesitan algo que les ayude a liberarse, a sacudirse tanta rigidez.

Chuck Berry, uno de los grandes rockers de todos los tiempos, expresa a la perfección las sensaciones de estos jóvenes estudiantes en School Days, una canción de 1957: el aburrimiento de las aulas, la monotonía del estudio, el incordio de las obligaciones. Chuck presenta la vida en la escuela como un espacio implacable en el que los alumnos son sometidos a una severa disciplina. Hay que estudiar mucho porque la competencia es grande y los profesores son exigentes. Pero cuando dan las tres y el timbre suena, es tiempo de diversión, es tiempo de rock'n'roll. Los jóvenes salen disparados hacia la máquina de discos. Sólo entonces se dejan llevar, sólo entonces pueden exteriorizar sus sentimientos sin inhibiciones.

Aunque no todos comparten esa impresión. Un sector importante de la sociedad estadounidense ve con alarma esa nueva música que, en vez de centrar a los jóvenes, los subleva aún más. Una de las películas que mejor expresan este punto de vista es Blackboard Jungle (1955), de Richard Brooks.

Semilla de maldad –así se tradujo al castellano– fue la primera película que vinculó directamente juventud, música rock y delincuencia. Tuvo un impacto tremendo entre los adolescentes de la época, que se agolpaban en las salas de cine sólo para escuchar la canción que se oía completa en los créditos iniciales, interpretada por Bill Halley & His Comets. Se trataba de Rock Around The Clock, el primer gran éxito del rock'n'roll.



Compuesta por Max C. Freedman y James E. Myers, Rock Around The Clock fue la primera canción de rock'n'roll en llegar al número 1 en las listas de ventas de los Estados Unidos.

Sin embargo, Semilla de maldad, a pesar de ciertas concesiones, era

un film profundamente conservador, y no sólo por la imagen que se daba de los jóvenes, también por el prototipo de mujer que defiende la película. Son dos los grandes personajes femeninos en la trama: Anne Dadier (Anne Francis), la mujer de Richard Dadier, profesor y protagonista del film, y Lois Hammond (Margaret Hayes), compañera de instituto de nuestro protagonista. Miss Hammond es una mujer de mediana edad muy atractiva, soltera y que trabaja fuera de casa: toda una rebelde para la época.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial y el retorno de los combatientes a su país, se promovió una campaña destinada a propiciar el regreso de las mujeres al hogar. Se las invitaba a abandonar los puestos de trabajo que habían ocupado mientras los varones combatían en Europa y en el Pacífico. No todas regresaron al ámbito de lo doméstico, pero las que permanecieron en sus puestos de trabajo tuvieron que hacer frente a no pocas dificultades.

Ejemplo de esa hostilidad lo tenemos en Semilla de maldad. Resulta sorprendente, incluso para la época, el sesgo y la animadversión con que se retrata a Lois, la mujer soltera, independiente y trabajadora. Tanto la posición y los movimientos de la cámara como el argumento se esfuerzan desde el principio por transmitir una imagen negativa y desagradable de ella, mientras que los valores asociados a Anne, la esposa de Richard que se dedica a “sus labores”, están vinculados con la preocupación y la protección de la familia y son generalmente positivos. Miss Hammond, en cambio, es una fresca que sólo quiere seducir y reducir a Richard importándole tres pimientos que esté casado y que su esposa esté embarazada.

El clímax de todo este proceso se produce cuando el primer día de escuela uno de esos jóvenes que escuchan rock´n´roll trata de violar a la profesora. Nuestro protagonista, claro, acude al rescate y propina una soberana paliza al malhechor. Cuando Richard llega a casa y le cuenta lo sucedido a su mujer, se produce la siguiente escena:

“–La forma en que gritó. El aspecto que tenía. Asustada. Muy asustada. Pensé: “esto podría estarle pasando a Anne”. Y luego lo golpeé.

–Quizá ella provocó al chico.

–¿Qué?

–Las profesoras no deben vestirse sexy.

–¿Qué quieres decir con sexy? Ella llevaba, ¿cómo lo llamas? Esos trajes, abotonados hasta aquí.

–Apuesto a que sí. Y medias negras de seda también.

–No, eran como… eran color piel.

–Ya veo.”

El mensaje no puede ser más claro. Y, además, puesto en boca de otra mujer. La señora Hammond es prácticamente una fulana, y si tratan de golpearla y violarla, bien merecido lo tiene. En ningún caso otras películas de la época se atrevieron a lanzar un mensaje tan duro. Es el precio que han tenido que pagar muchas mujeres por rebelarse.

Del mismo modo, los chicos que desempeñan algún papel relevante en la película son unos delincuentes de cuidado y todos ellos escuchan música rock. Sólo uno se redimirá: el personaje interpretado por Sidney Poitier, un muchacho negro vestido con camiseta blanquísima que finalmente se integra. Por su parte, Glenn Ford encarna a Richard Dadier, un profesor recién llegado a lo que vendría a ser una escuela pública de Artes y Oficios. Allí debe hacer frente a una clase repleta de jóvenes que no son simplemente respondones o rebeldes, sino unos criminales de la peor calaña que le hacen la vida imposible.

Nada que ver, pues, con la canción de Chuck Berry: los chavales no quieren estudiar, no se esfuerzan; prefieren delinquir, robando o atracando, a ganarse la vida honradamente. Están siempre bebiendo, van a clase drogados y todos lucen la estética rockera y pandillera que recuerda a ¡Salvaje!: cazadoras de cuero, gorras de aviador, tupé y patillas. Es un molde, es un símbolo, es un uniforme.

En esta película, el rock y la rebeldía aparecen vinculados con la marginalidad y la delincuencia. ¿Era así realmente? Las pendencias juveniles no eran únicamente una cuestión de clase social o de desamparo. Había más, mucha más inquietud entre la juventud acomodada, al margen de lo que en Semilla de maldad se reflejaba. La prosperidad material perturba. Si sientes que tienes poder, riqueza y seguridad, es probable que exijas más. Es lo que sostuvo Alexis de Tocqueville para justificar y explicar la revolución. Quienes se levantan no son los muertos de hambre, sino quienes albergan esperanzas, quienes tienen expectativas.

La comodidad que disfrutan los adultos y que es el resultado de un esfuerzo largo y continuado, con la adquisición final de automóviles, neveras o casas, en los jóvenes parece algo más

accesible. Sus expectativas son mejores. Por tanto, también es probable que acepten peor el conformismo de sus mayores. Y es posible que discutan las fantasías en que se basan las relaciones familiares. La sociedad es el espacio de la sociable insociabilidad de los humanos y es el lugar de las hipocresías, esas simulaciones y silencios que permiten tolerarnos o soportarnos. Si te ves fuerte y te sientes injustamente tratado, te rebela.

Pongamos el ejemplo de Rebelde sin causa. La película sintetiza buena parte de los cambios que hemos señalado: particularmente, la juventud como problema. La historia que Nicholas Ray nos cuenta es la de una rebeldía, la que protagoniza Jim Stark. ¿Una rebeldía? Parece ser así, ciertamente, pues el título del film es bien explícito. Stark es rebelde, se muestra rebelde de principio a fin. ¿De principio a fin? Los primeros planos de la película, aquellos en los que vamos a leer los títulos de crédito, son rotundos. Ahí está esbozado el malestar de Jim Stark; y está apuntado su tormento.

Secuencia de apertura. Exterior noche, vista de gusano: un muchacho que viene caminando, trastabilla. El suelo está lleno de inmundicias, de papeles arrugados, y en medio de esas basuras hay un juguete en movimiento, un muñeco de cuerda que toca los platillos. Se nota que el joven está borracho, que se ha excedido con la bebida. ¿Por qué? ¿Es un irresponsable o acaso ahoga en alcohol sus pena

El muchacho cae y el juguete se para. Con la cámara a ras de suelo, descubrimos al personaje mirando con simpatía al muñeco. Es entonces, cuando el joven ya está derrumbado y el muñeco inmóvil, cuando los créditos muestran con mayúsculas el nombre del protagonista: James Dean. La imagen se ha congelado. Al reiniciarse el movimiento, el joven toca levemente el juguete, apenas lo roza. Después lo toma entre sus manos, siguen los créditos que anuncian, también con mayúsculas y entrecomillado, el título de la película (“Rebel without a cause”). Le da cuerda y vuelve a funcionar.

Siguen los créditos en los que aparecen los nombres de los restantes personajes principales, siempre en mayúsculas pero con caracteres de tamaño decreciente: Natalie Wood y Sal Mineo. Finalmente, el joven detiene el mecanismo del muñeco tomándolo de nuevo entre sus manos. Lo tumba, lo acuna y lo arropa con uno de esos papeles arrugados que hay allí. Le pone como almohada otro desecho.

Inmediatamente después, él mismo se acuesta a su lado, en el suelo y en plena calle. Le arregla el embozo de la sábana de papel como último gesto de ternura y se duerme. Ambos se duermen. En posición fetal. Al fondo divisamos la fachada de una mansión esplendorosa, un frontis iluminado con un derroche de luz que contrasta con la oscuridad reinante. A la izquierda de la imagen hay un cartel que prohíbe el paso anunciando peligro a quien se acerque. Reparamos justo en este momento en la mansión y en el rótulo, pero ambos han estado allí desde el principio. También desde el inicio hemos escuchado una banda sonora: pero cuando acaban los títulos de crédito y el joven se dispone a dormir la mona junto al muñeco, oímos una sirena policial. Lo adivinamos: vienen a por él. Fundido encadenado. Vemos al muchacho de espaldas, arrastrado por dos agentes que lo llevan arrestado. Lo están introduciendo en la Police Station. Division 6. Juvenile Division.

En estas imágenes descritas, que sirven para mostrar los créditos, están condensados algunos de los motivos principales de la película. ¿Acaso el joven es un juguete roto, un rebelde solo, aislado, como el muñeco abandonado al que se le acaba la cuerda, o como el muchacho al que sus padres no entienden o no protegen adecuadamente? ¿El hogar bien alumbrado que sirve de fondo es quizá la América opulenta, ese espacio que contrasta con los desechos que hay a pocos metros de la entrada? El muchacho cae, está por los suelos. ¿Quién lo levanta? Dos policías de la división juvenil. Los agentes se muestran comprensivos, incisivos y compasivos. Pero si un joven ha llegado a ese extremo es, quizá, porque le ha faltado la contención o la vigilancia de los padres. ¿Es

así? ¿Qué papel desempeñan?

Como indica el título de la película, no parece haber causa para el malestar de Stark: es hijo único de un matrimonio de clase media, unos padres que pueden pagarle los estudios universitarios en la High School. ¿A santo de qué esa rebeldía? Los progenitores no son especialmente raros. La madre es tiránica y posesiva, sí, pero tiene buenos sentimientos hacia su hijo y lleva aceptablemente la casa. El padre vive, quizá, algo acobardado por su esposa, aunque tiene trabajo y cuida de su familia. Es más: trata de entender a su hijo, la desazón que lo corroe y que el joven no sabe diagnosticar o expresar.

Jim Stark reprocha a su padre que no afronte los problemas de cara, que siempre esté huyendo. De ahí que se muden constantemente de ciudad. ¿Acaso como un americano medio siempre dispuesto a comenzar, a ensanchar la frontera? De hecho, el muchacho tiene broncas y cambian de sitio para no hacer frente a las dificultades. El padre no entiende esos reproches, no capta que lo que le está pidiendo su hijo es que refuerce su autoridad, que demuestre carácter. El progenitor tan sólo trata de hacer por su hijo cuanto puede. ¿No te compro todo lo que deseas?, le dice. Los jóvenes ya no se conforman con la comodidad material. ¿Qué es lo que está pasando? ¿Y el sueño americano? La televisión lo difunde, el cine lo universaliza. Fundido en negro.

Detengámonos en otra secuencia de esta película, una en la que dos jóvenes hablan asomados a un precipicio. Es de noche. Jim Stark viste vaqueros y cazadora roja; el otro muchacho, llamado Buzz Gunderson, combina sus blue jeans con una chaqueta de cuero negra. Ambos observan cómo las olas del mar golpean contra las rocas. Son rivales y van a protagonizar una carrera de coches muy particular. Se trata de conducir sendos Ford Mercury de 1950 hacia el barranco. Muy populares entre los jóvenes, su motor podía manipularse fácilmente para conseguir mayor velocidad. El último

en saltar del vehículo ganará la competición y la apuesta, un desafío en el que únicamente el honor parece estar en juego. Ambos se han enfrentado con anterioridad en un duelo con navajas, pero han aplazado el desenlace de su disputa hasta esa noche, momento que han elegido para lanzarse hacia el vacío a toda velocidad.

Rebelde sin causa (Nicholas Ray, 1955). "¡El desafiante drama de la Warner Bros sobre la actual violencia adolescente!". "James Dean... el chico malo de buena familia".

Así que tenemos a Jim y a Buzz asomados al barranco poco antes de comenzar la carrera. "Este es el límite. Es el final", comenta Buzz. "Sí, sin duda lo es", le replica Jim mientras enciende un cigarrillo. Entonces Buzz se lo quita de la boca y le da una calada. "¿Sabes una cosa? Me caes bien", dice. Acto seguido le pasa de nuevo el pitillo. Jim mira hacia abajo y pregunta: "¿Por qué hacemos esto?". "Algo habrá que hacer, ¿no te parece?", le responde Buzz. El resultado del desafío será dramático. El joven Gunderson no podrá abrir la puerta

de su vehículo, despeñándose por el acantilado. Sus colegas y demás testigos huirán de allí horrorizados y Jim Stark tendrá un motivo más para atormentarse. ¿Qué es lo que les pasa a estos jóvenes? ¿Por qué cometen semejantes temeridades?

La clave del asunto está en los límites. Tanto Buzz como Jim parecen ser dos chicos de buena familia. Los padres de Stark viven en una situación desahogada. Estos muchachos tienen casi todas sus necesidades cubiertas y, en principio, a poco que tengan suerte y les vayan medianamente bien las cosas, disfrutarán de una existencia fácil y acomodada. Lo único que tienen que hacer es cumplir con sus obligaciones inmediatas, acudir a la escuela y estudiar.

Y, sin embargo, estos jóvenes no son felices. Acarrean un malestar y una insatisfacción que los perturba. La existencia necesita alicientes y retos y eso es lo que demandan estos chicos con su comportamiento; pero al mismo tiempo, para vivir la vida también se necesita disponer de un marco, conocer los límites, saber que hay un muro que no se puede rebasar; un muro contra el que podemos chocar pero que nos da la medida de nuestra posición en el mundo. El problema que empiezan a tener muchos jóvenes y adolescentes de la época es que sus progenitores, en ese ambiente de opulencia en el que todos ellos están inmersos, no les marcan con claridad esos límites. De repente descubren que su familia no es como pensaban, como suponían o como les habían dicho. Son padres a los que ven lejanos y falsos. Es más, algunos incluso sueñan con hallar a sus progenitores de verdad. Y si estos jóvenes no encuentran esa referencia en sus padres, para combatirla o aceptarla, la buscarán en otro lugar: por ejemplo, en el filo de un acantilado.

Jim Stark carece de unos criterios claros en su casa y ha de rastrearlos en otra parte. Sus padres se comportan bien con él, se preocupan; quieren lo mejor para su hijo, pero no entienden nada de lo que está pasando, son incapaces de comprender su angustia. Ellos han luchado duro para alcanzar el nivel de vida del que

disfrutan; a Jim, como a muchos otros jóvenes, les ha venido todo dado. De ahí la camaradería que se establece entre Buzz y él, escenificada en el momento en que comparten el cigarrillo. Se sienten próximos, obligados a consumar algo que en realidad no quieren hacer pero que es lo único que les hace sentirse vivos. La actitud rebelde de estos dos chicos en gran parte obedece a su confusión: teniéndolo todo, no disponen de nada a lo que agarrarse, ninguna figura que les oriente. Avanzan entonces a tientas, observando fascinados ese límite tan real que es la muerte, pues resulta ser lo único que les devuelve el reflejo de su existencia. Es así como esa sociedad apacible, rebosante de objetos de consumo y comodidades, se convierte en una temible bestia que los devora.

La muerte es un principio de oposición, de hostilidad manifiesta. Si tonteas con el fin, si amenazas con acabar, los adultos se sentirán responsables, incluso culpables. Si la muerte pronta y temeraria es la meta, entonces tu existencia se vive y se mide al segundo y al detalle. Todo cobra una dimensión superlativa, de gran dramatismo. Serás un personaje y tendrás tus minutos de gloria.

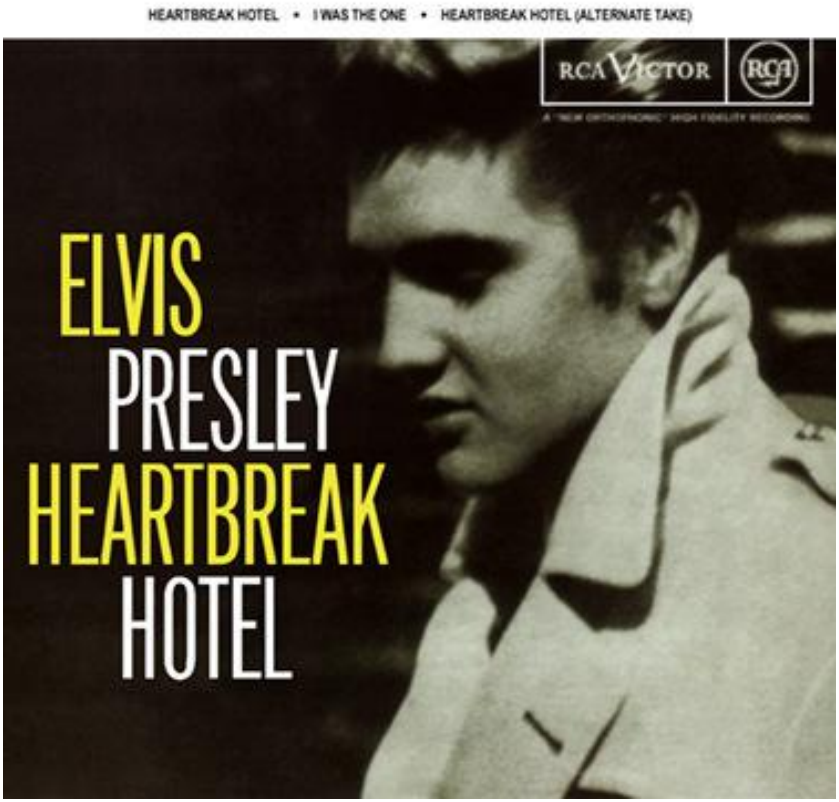
Descarados

Los adultos no saben explicar qué está sucediendo con los jóvenes, tan desdeñosos, tan descarados. Parece que se les debe algo. Que desconocen las normas básicas del comportamiento: no saben conducirse, someterse y componerse. Si lo que toca es ir debidamente arreglados se hace difícil entender por qué se visten con chaquetas de cuadros y camisas de colores chillones. Incluso con blue jeans –una prenda tan rústica– o con pantalones ceñidos u holgados; por qué cantan y bailan al son de músicas negras, quizá estimulados por la cerveza o el bourbon.

Elvis Aaron Presley, nacido en Tupelo en 1935, es un hombre blanco que soporta a su padre, Vernon, y que adora a su madre, Gladys. Siempre que puede o tiene ocasión lo hace explícito. “Era la mejor madre que pudieras imaginar. Siempre buena y amable”, revelará al Memphis Press-Scimitar en 1958. Ella confiaba en él: el muchacho se preparaba para ser electricista pero pronto, con su apoyo, acabó desviándose. Por lo que parece, Elvis no superará la pérdida de su madre: Gladys morirá de un infarto tras sufrir una hepatitis. Su futura esposa, Priscilla Beaulieu –hija de un oficial de las fueras áreas norteamericanas–, cumplirá en parte ese papel. “Elvis sacó a la luz mi instinto maternal”, admitirá. “Le cortaba la carne. La probaba antes de dársela. Le preparaba la comida como lo haría una madre”, reconocerá Priscilla. O como había señalado Natalie Wood, a la que conoció y sedujo: “es un auténtico diablillo… Tiene algo de infantil que resulta encantador”. ¿Infanti? El cantante tiene rasgos perfectamente definidos: mejillas carnosas, labios apetecibles y una sonrisa de dientes blanquísimos; una mirada azul, inocente, con un punto de picardía; la nariz bien perfilada; una cabellera abundante, lustrada y fijada con brillantina y unas patillas masculinas que le dan un aspecto muy viril. La primera vez que se subió a un escenario dijo haberse asustado de veras. ¿Por qué gritaba el público?, se preguntaba. Su cuerpo se movía aunque no parecía darse cuenta.

“Siempre quise ser como James Dean”, dijo en cierta ocasión John Lennon. “Pero Elvis era más importante para mí que la religión”, añadirá. “Antes de él, no hubo nadie”. Nada menos. “Después de enrolarse en el Ejército, ya nunca fue el mismo”, sentenciará Lennon. En efecto, la milicia “enseña a los niños a pensar como hombres”. En 1957, Elvis recibe la carta de reclutamiento. ¿Regresó maduro? El muchacho de Tupelo llegará a medir un metro ochenta y por su aspecto parece voluptuoso, agresivo y vulnerable. Mueve la pelvis con lascivia. ¿Por qué hace eso, algo tan erótico? No puede evitarlo. “Muevo las ancas por tres razones”, responde. “La primera es que me hace bien”. Es decir, le sirve para estar en forma, para actuar y activar el cuerpo. Al agitar el esqueleto echa fuera la grasa. O en otros términos: le hace mantenerse joven, impide el anquilosamiento. Eso significa que tiene miedo, el temor a perder la lozanía de muchacho carnal.

La segunda razón –añade Elvis– es “porque hace bien a los que me miran”. Es un excelente motivo: su movimiento resulta espectacular, un número prácticamente circense y lujurioso. La tercera razón es inapelable: balancear la pelvis no le hace mal a nadie, añade Presley. Vale decir, algo de concupiscencia es incluso saludable: justamente lo que le admitirá y le tolerará la RCA, la compañía en la que desarrolla toda su carrera discográfica. Pronto consigue su primer número uno: Heartbreak Hotel, una composición de Mae Axton y Tommy Durden dedicada a un suicida. Antes de quitarse la vida, el muchacho había escrito: “Camino por un calle solitaria…” Presley venderá un millón de copias. “Cuando escuché por primera vez Heartbreak Hotel, perdí el habla”, admitirá más adelante John Lennon. En 1956, Elvis vende un millón de discos de I Want You y otros tantos de Love Me Tender.



Lanzado al mercado el 27 de enero de 1956, Heartbreak Hotel se inspiraba en la muerte de un joven que saltó desde la ventana de un hotel.

¿Cómo captar lo que significó la irrupción de Elvis en unas pocas líneas? ¿Cómo explicar la conmoción que provocó su figura? Es justamente por esas fechas cuando actúa por primera vez en televisión, concretamente el 28 de enero de 1956 en The Dorsey Brothers Stage Show. Interpreta Shake Rattle & Roll y I Got A Woman y el interés que despierta es moderado. Recibió 1.250 dólares por su actuación. Menos de un mes más tarde, el 17 de febrero, aparece por quinta vez en el mismo programa cantando Blue Suede Shoes y Heartbreak Hotel. Por entonces el delirio ya se

ha desatado: aunque sólo vemos a Elvis interpretando, los aplausos, los gritos y los chillidos del público son constantes. Luego actuará en The Milton Berle Show y, algún tiempo después, en el programa de Ed Sullivan. Reparemos en este último.

El 26 de octubre de 1956, Elvis Presley está ensayando su segunda aparición en The Ed Sullivan Show, uno de los programas estrella de la televisión. En un determinado momento, Ed se acerca a Elvis. Allí, en medio del plató, le recuerda que su show, emitido en horario de máxima audiencia, es un programa de entretenimiento familiar, que hay que proyectar unos valores: nada, pues, de movimientos de caderas y demás gestos obscenos. La cara de Elvis muestra estupor. ¿Cómo es posible que ocurra tal cosa?

Ed Sullivan tuvo una vida de gran ajetreo en el Show Business, dentro y fuera de la televisión. Como presentador, que es lo que le dio gran celebridad, era escaso de gestos y de palabras. En numerosas ocasiones, los expertos, los analistas y los espectadores se preguntaban cuál era exactamente el talento de Sullivan. Alguien respondió con precisión: no hace nada, pero lo hace mejor que nadie. De aspecto hierático, cargado de hombros, con poca capacidad para improvisar y actuar, tuvo la suerte y la inteligencia de presentar en directo un programa en la hora de máxima audiencia en la CBS. Se emite en vivo el domingo a las 20 horas. Se trata, en efecto, de un programa familiar en el que habrá censura.

Sullivan encarna a la perfección esos asentados principios norteamericanos; también las contradicciones, los profundos cambios que está experimentando la sociedad por esos años. Enemigo de las provocaciones de esos jóvenes rockers y garante de los valores familiares y tradicionales, sabe que no puede ignorar la realidad por más tiempo. Si quiere seguir siendo líder de audiencia, si quiere continuar ganando dinero con la publicidad que genera su programa, esos rebeldes han de acudir a su show. De otro modo los rivales se los arrebatarán y perderá ascendencia. En efecto, por allí

pasan los grandes artistas rock del momento, pero en muchas ocasiones surgen problemas y discrepancias: las altas cotas de audiencia chocan con rígidos principios morales que supuestamente hay que preservar.

La segunda vez que Buddy Holly and The Crickets acuden al programa, por ejemplo, la tensión se dispara. Es el 26 de enero de 1958. A Sullivan una de las canciones del repertorio –Oh, Boy! – le parece demasiado estridente, por lo que les pide que la retiren. Buddy Holly se niega y el presentador, enfadado, acorta su actuación –extrañamente accidentada– a una única melodía. Pese a todo, el éxito fue de tal calibre que Ed Sullivan tuvo que volverlos a invitar. Se dice que el cantante contestó que Sullivan no tenía suficiente dinero.

Ed Sullivan, por tanto, no está cómodo con la presencia de Elvis en su programa. Ni siquiera cuando su invitado entona baladas. Mr. Presley canta, entre otras, Don't Be Cruel y Love Me Tender. Por la intervención en el espacio de Sullivan, Elvis recibirá 50 mil dólares. Tras la primera actuación en el show de Milton Berle, John Crosby, del New York Herald Tribune, calificará al cantante de "increíblemente falto de talento y vulgar". ¿A causa de qué? A causa del "despliegue de movimientos físicos primitivos difíciles de describir". Indecencia, vulgaridad, animalismo: son palabras que emplearán los críticos, desconcertados ante la seguridad de Elvis, sus bromas, sus turbaciones corporales. Tiene simpatía y su punto de desfachatez, todo un despliegue de gestos vulgares o impúdicos. Enamora con su mirada, con sus susurros y con sus saltos. El público, preferentemente chicas que gritan, es el mejor respaldo.

Vale la pena soportar su descaro, el tupé exagerado, el pelo que se encabrita, las corbatas estrechas, las americanas innecesariamente largas, los chalecos de brillos audaces, las camisas de seda con vuelo y esos guiños tan varoniles: la lascivia y la venta de vinilos justifican cualquier cosa. Hasta su manager y amigo, el Coronel

Parker, lo admite. No es exactamente coronel, sino sargento: ésos son los galones que ha alcanzado, nada más. Pero Parker tiene mucha autoridad y sabe de lo que habla. "¿Qué he hecho?", pregunta Elvis al Coronel en cierta ocasión. "Sea lo que sea, sal ahí y hazlo otra vez", responde Parker. O como dijo en otra coyuntura: "no intentes explicarlo. Sólo véndelo". Así lo hizo en el Show de Ed Sullivan. "Cuando me sacaron por la tele se desató la locura", reconocerá Presley. "Te juro que fue algo salvaje", apostilla.

Esa locura de la que habla Elvis, aunque no podía verse en la televisión –tan sólo oírse–, va a ir expandiéndose de forma incontenible, superando cualquier expectativa. La conmoción entre la juventud va a ser enorme. Recordemos las palabras de Lennon: "antes de él no hubo nadie", "cuando escuché por primera vez Heartbreak Hotel, perdí el habla": el movimiento de caderas de Elvis, junto con las películas de James Dean y Marlon Brando, esos tipos broncos e insatisfechos que marcan tendencias, van a provocar una sacudida sin precedentes, una convulsión histórica que no tendrá vuelta atrás.

En 1962, cuando The Beatles están empezando, Elvis se retira. Reaparecerá en 1969. Un año después ya tiene en su haber veinticuatro discos de oro y treinta películas. "Hay intelectuales que me dicen que debo avanzar como actor, explorar nuevos horizontes, asumir retos, todas esas cosas", admite. "Me gustaría, pero soy lo suficientemente inteligente para saber que eso es más de lo que puedo hacer. No puedes ir más allá de tus límites. Quieren que haga una película artística. Vale. Tal vez algún día, pero no ahora", reconoce. En Hollywood ha perdido el rumbo musical. No se engaña. "Mis canciones se convirtieron en la misma mediocridad que las propias películas que hacía".

Elvis muere el 16 de agosto de 1977, con 42 años. Para esas fechas pesa 125 kilos. "Demasiada gente depende de mí. Tengo demasiadas obligaciones", había reconocido. Incluso se había prestado a ayudar

a su Gobierno. “Señor”, le había dicho a Richard Nixon en 1970, “puedo ser y seré de utilidad para ayudar al país a salir de ésta. No deseo que se me conceda ningún nombramiento ni título. Puedo y podré hacer una mejor labor en calidad de agente federal”, llega a escribir. “Pero, en primer lugar, y fundamentalmente, soy un artista”. Un artista que ha “llevado a cabo un profundo estudio sobre el consumo de drogas y las técnicas comunistas para lavar cerebros”, confiesa en la misiva que remite a Nixon. Visitará al presidente reiterándole lo que le había dicho por carta. Nixon le promete una placa oficial del Departamento de Narcóticos. Elvis abraza al mandatario para gran sorpresa de la Casa Blanca.

En los últimos años, Mr. Presley ha estado viviendo como un misántropo, como un recluso: en Graceland, su residencia de Memphis, la mansión en la que Gladys, la madre, había tenido “la habitación más bonita” de la ciudad. “Tengo tantos recuerdos de Graceland que podría estar navegando por ellos el resto de mi vida”, admitirá Lisa Marie Presley, la hija de Elvis. “Era fantástico” vivir allí. “Siempre pasaba algo. Continuas sorpresas y diversiones”, concluye. En 1977, cuando muere, Elvis tiene sobrepeso y luce habitualmente muchas joyas. En efecto, Presley ha engordado. Es un adicto a dietas poco saludables y al Dilandid, un opiáceo. Pero no fallece a causa de esta droga, sino como consecuencia de una sobredosis de barbitúricos.

Años después, en 1988, el escritor Javier Marías homenajeará a Elvis Presley en Mala índole, un relato divertido, muy cómico. Lo narra Rogelio Ruibérriz de Torres a la altura de 1996 y cuenta ciertos hechos acaecidos en 1963, cuando el rodaje de Fun in Acapulco, un film menor de Presley. En 1963, Ruibérriz de Torres es un tipo joven: cuenta 22 años. Es patoso, atolondrado. Décadas después, cuando el personaje reaparezca en Los enamoramientos (2011) será un individuo crepuscular y dinámico, egocéntrico y relamido. Un conquistador, vaya. Para entonces ignoramos exactamente su edad, pero sospechamos que se quita años. En Mala índole asesora a Elvis Presley como profesor de dicción castellana. Le ayuda con la fonética: fonética peninsular, que no mexicana. Y

allí lo acompaña, en aquel rodaje, en aquella “cinta absurda y sin pies ni cabeza según mi criterio”, precisa Ruibérriz de Torres.

“No debe inferirse de este último comentario”, se disculpa en Mala índole, “que yo despreciara ni desprecie al señor Presley. Todo lo contrario. Poca gente habrá habido que lo admirara y lo admire más que yo”. Pero Ruibérriz de Torres –Roy, como cariñosamente lo llama Elvis– no se engaña: “cada vez que presenciaba el rodaje de una nueva escena yo pensaba: «Oh no, Dios mío, eso no, señor Presley», y lo asombroso era que el señor Presley parecía no dar importancia a nada e incluso disfrutar del horror con su indudable capacidad de zumba”.

Con guasa o no, lo de Acapulco era –a su juicio– un disparate. Por ello Ruibérriz, ignorante de la cultura charra, añade con tono fatuo:

“Oh no, santo cielo, ahórrenle algo’, pensaba yo cuando descubría que Presley iba a tocar la pandereta y a jugar con un sombrero mexicano rodeado de mariachis de feria –el Mariachi Águila y el Mariachi Los Vaqueros, para mí indistinguibles– , mientras cantaban Vino, dinero y amor todos a coro en una cantina. ‘O Señor, no lo permitas’, pensaba cuando me anunciaban que el señor Presley había de vestirse de corto con chorreras en la camisa y faja escarlata para interpretar la solemne canción El Toro al tiempo que zapateaba…”

No podemos dejar de sonreír. Cada vez que leemos Mala índole, queremos más a Presley, al señor Presley, tan inerme: “un hombre risueño, de risa fácil y pronta, quizá demasiado, una de esas personas poco exigentes que acaba por caerles bien a todo el mundo, hasta los pelotas y los imbéciles”. No sabemos en que categoría estamos.

Sea como sea, en los años cincuenta y en los años sesenta, el rock'n'roll les ha dado a los jóvenes lo que necesitaban, lo que estaban reclamando: una música con la que identificarse, una banda sonora capaz de expresar su malestar o sus deseos. Mientras permanece vinculada al rhythm and blues consiste en una música de negros minoritaria, sin mayor trascendencia pública. Los afroamericanos no son nada ni tienen derechos civiles reconocidos: tampoco su lubricidad es aceptable. Pero cuando algunos cantantes blancos le añaden elementos de la música country, la cosa se transforma, se inflama y se desorbita: con Rock Around the Clock –el éxito de Bill Halley & His Comets– y con la irrupción de Elvis Presley a la altura de 1956 en el panorama musical.

Tras él, un grupo de jóvenes músicos comienzan a dejarse oír en la radio y en los programas de televisión: empiezan a enloquecer a los adolescentes con sus ritmos trepidantes, sus alocadas coreografías y su letras provocadoras: Little Richard, Buddy Holly, Chuck Berry, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran, Ritchie Valens y tantos otros van a dejar una profunda huella en el rock, abriendo un camino que muchos seguirán; un camino que conduce hasta nuestros días.

¿Pero qué tenían estos jóvenes para hacer saltar todas las alarmas del mundo adulto? Si no tenemos bastante con la lubricidad de Elvis, tomemos una canción de Eddie Cochran, uno de sus mayores éxitos, C'mon Everybody (1958), y veamos qué propone, cuáles son sus preocupaciones y sus deseos:

Ah well, c'mon everybody and let's get together tonight

I got some money in my jeans and I'm really gonna spend it right

Well I've been a-doin' my homework all week long

And now the house is empty and the folks are gone

Ooo c'mon everybody

Ah well my baby's number one but I'm gonna dance with three or four

And the house'll be a-shakin' from my bare feet slappin' on the floor

Well, when you hear that music you can't sit still

If your brother won't rock then your sister will

Ooo c'mon everybody

Well we'll really have a party but we gotta put a guard outside

If my folks come a-home I'm afraid they're gonna have my hide

They'll be no more movies for a week or two

No more runnin' round with the usual crew

Who cares c'mon everybody

C'mon everybody

En la letra de esta canción pueden encontrarse todos los elementos que han ido dando forma a la rebeldía juvenil: desde el aumento del poder adquisitivo de los adolescentes hasta la asfixia que representan las instituciones familiares y educativas: "Tengo algo de dinero en mis vaqueros y sé cómo gastarlo, he estado toda la semana haciendo los deberes y ahora la casa está vacía, mis padres se han ido". Sin embargo, también se plasman esos referentes que han influido a tantos adolescentes: desde la estética de los blue jeans, pasando por el cine, la pandilla y, cómo no, el rock'n'roll. De todos modos, la preocupación de los padres tiene más que ver con los nuevos valores que guían a estos rockers. Provocadores e iconoclastas, van a cuestionar la moral adulta y a manifestar unos deseos juveniles inaceptables para ellos: diversión sin freno, promiscuidad sexual, agitación y movimientos frenéticos, descaro y desconsideración hacia los progenitores y, por extensión, hacia cualquier tipo de autoridad adulta:

Ah, bien, vamos todos y pasemos la noche juntos (...) Mi chica es la número uno pero voy a bailar con tres o cuatro (…) Cuando oigas la música no podrás estarte quieto. Si tu hermano no quiere rockear entonces lo hará tu hermana. Venga, vamos todos, (…) vamos a montar una verdadera fiesta, pero tenemos que poner a un vigilante fuera. Si mis padres llegan a casa temo que me despellejen. No habrá más películas durante una semana o dos, no más correrías

con la pandilla. Bueno, ¿a quién le importa? Vamos todos.

Eddie Cochran falleció en un accidente de coche en Inglaterra el 17 de abril de 1960. Casi un año antes, el 3 de febrero de 1959, dos de sus mejores amigos, Buddy Holly y Ritchie Valens (junto con Big Bopper Richardson), morían en un accidente de avión.

No es de extrañar que estos mensajes escandalicen a una sociedad tan estricta y contenida. Ningún padre en su sano juicio dejaría que su hija saliera con un tipo como Cochran. Lo malo es que muchas de esas chicas estaban locas por él y que un montón de chicos lo imitaban. Pero no sólo los varones van a trastornar los valores de

aquella sociedad de los cincuenta. Surgen también mujeres rebeldes e incitantes que van a perturbar, con su sensualidad desbordante, sus curvas y sus cuerpos, la apacible vida familiar americana. Aparecen vinculadas al rock´n´roll. Es el caso de Jayne Mansfield, la "rubia tonta más inteligente de Broadway". Al menos eso dice la portada de la revista Life correspondiente al 23 de abril de 1956. El titular se comenta por sí solo, pero da una muestra de los niveles de machismo existentes en estas populares revistas. Mansfield, capaz de eclipsar a la mismísima Sofía Loren en belleza y voluptuosidad, protagonizó The Girl Can't Help It (Frank Tashlin, 1956), una de esas películas que explotaban el nuevo fenómeno musical que tanto entusiasmaba a los jóvenes: junto a ella aparece un impresionante Little Richard, pero también Eddie Cochran, Gene Vincent o Fats Domino.

Otra mujer que va a trastornar con sus encantos a los varones es Mamie Van Doren. Seudónimo de Joan Lucille Olander, toma su nombre de pila del de la mujer de Dwight D. Eisenhower. Casi nada. Y toma el apellido del linaje de una de las familias intelectuales más prestigiosas de los cincuenta. Más prestigiosas y más controvertidas: envuelta, hacia finales de la década, en el escándalo del Quiz Show, el amaño o apaño de unos programas de televisión. Mamie Van Doren protagoniza varias películas de jóvenes delincuentes y rebeldes con claras vinculaciones con el rock´n´roll, como Running Wild (1955) o Untamed Youth (1957), e interpreta en la película Teacher´s Pet (Enséñame a querer, 1958), The girl who invented rock and roll, una insinuante canción que deja sin habla a su público privilegiado: Carl Gable y Doris Day. Forma parte del trío conocido como The Three M´s, junto con Marilyn Monroe y Jayne Mansfield. Todas ellas impactan y escandalizan a la sociedad de su tiempo con las armas que tienen a su alcance, conscientes de la atracción que ejercen sus voluptuosos cuerpos.

Aunque no todo es descaro y movimiento entre los jóvenes rebeldes. En 1955, nueve meses antes de que lo hiciera Rosa Parks, una adolescente negra de 15 años se negó a ceder su asiento en el autobús a una persona blanca. Claudette Colvin, afroamericana

residente en Alabama, subió al autobús cuando regresaba del colegio. Se sentó y decidió no moverse. No se movió. Aquello sí fue un acto de rebeldía.

The Girl Who Invented Rock'n'Roll (1958), Mamie Van Doren.

Una joven tumbada y con las piernas levantadas, haciendo un ejercicio gim

La juventud de Kennedy

El 20 de enero de 1961, el nuevo presidente de los Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy pronuncia el discurso inaugural de su mandato. Habla a los congregados y habla al resto de la Nación valiéndose de las cámaras. De hecho, es la audiencia televisiva el auténtico destinatario de sus palabras y de sus gestos, del aplomo que luce. Kennedy es un joven político de cuarenta y tres años que ha sabido expresar los anhelos de unos compatriotas que viven la prosperidad capitalista, la rivalidad de la Guerra Fría, el temor nuclear y la carrera espacial.

Es de familia rica, católica: que alguien así acceda a la Presidencia es un exotismo histórico, una novedad. Los norteamericanos padecen una crisis, una crisis propiamente cultural. El bienestar les hace ser más exigentes y más hedonistas. La juventud se está reafirmando, diferenciando su identidad, y tal cosa se vive con vértigo y desconcierto. Kennedy sabe expresar ese tránsito generacional. Él es un hombre que ha luchado en la Guerra Mundial, que ha sido un bravo combatiente, que sabe lo que es trabajar duro. Es joven, en efecto, y aún le queda mucho por vivir.

Pero sobre todo Kennedy sabe persuadir. En él la oratoria es un instrumento esencial y con él empieza una nueva forma de hacer política. Para auparle se han hecho campañas de imagen, numerosas encuestas, viajes, mítines, contactos personales y apariciones constantes en los medios de comunicación. Sabe venderse y saben presentarlo fresco, como un atractivo producto publicitario: todo lo que ha aprendido a lo largo de los años lo demuestra en su discurso de toma de posesión. El joven Kennedy se vale de la palabra que aúna la descripción y la alusión, el retrato colectivo y la apelación individual, lo pretérito y lo reciente. Se remonta a la historia fundacional de los Estados Unidos y recuerda

el estado de cosas presente, la Guerra Fría. Se expresa con contundencia armada y con generosidad hegemónica para dirigirse a sus compatriotas, a los amigos y aliados, a los adversarios, a la humanidad en su conjunto. Su retórica es universalista y patriótica a un tiempo, algo característico de la tradición política norteamericana. Sabe condensar expectativas en frases contundentes y memorables. Memorables en el sentido de que podrán ser recordadas.

Se vale, en efecto, de imágenes reconocibles, de expreso lirismo: “la antorcha ha pasado a manos de una nueva generación”, dice entre otras cosas. Y él, precisamente, es quien encabeza el cambio, la irrupción de los jóvenes. Es una fórmula bien vistosa, muy gráfica. Pero no sólo constata lo que ocurre: además propone luchar, valiéndose para ello de la técnica del slogan. La televisión manda. Kennedy apela al coraje y a la prudencia de los americanos frente al enemigo: “No negociemos nunca por temor, pero no tengamos nunca temor a negociar”, afirma refiriéndose al adversario soviético. Habla a la Nación, pero habla a cada individuo: “Así pues, compatriotas: preguntad, no qué puede hacer vuestro país vosotros; preguntad qué podéis hacer vosotros por vuestro país”, dice alentando a cada estadounidense.

Kennedy es hijo involuntario de la Revolución rusa, de esa conmoción que le reta como norteamericano. Sus decisiones más graves estarán relacionadas con la amenaza soviética en un contexto de incertidumbre estadounidense. La carrera espacial, por ejemplo, es una rivalidad vistosa que ha empezado a perderse en 1957 con el lanzamiento soviético del Sputnik. Kennedy sabrá devolver el orgullo: ganaremos el dominio del espacio y llegaremos a la Luna. Regresaremos con vida.

”Independientemente de toda opinión política, desde un simple punto de vista imaginativo, pienso que la mayoría de nosotros preferiría que fueran los americanos los primeros en llegar a la

Luna. En efecto, a los americanos en la Luna nos los imaginamos", decía Umberto Eco en un artículo de 1959, recogido después en Diario mínimo. ¿Que por qué nos los imaginábamos? Porque por aquellas fechas toda una literatura de ciencia-ficción había facilitado esa posibilidad aún pasmosa e irrealizable. ¿Y los rusos? También los soviéticos podían llegar a la Luna. Al fin y al cabo, el lanzamiento del Sputnik en 1957 había sido una proeza en plena Guerra Fría. ¿Un satélite artificial alrededor de la Tierra? Aquello abatió a los norteamericanos, dicen: esa afrenta tecnológica dio origen al programa Explorer y, después, a la misión Apolo. Diez años después de que Umberto Eco escribiera ese artículo, los norteamericanos llegaban a la Luna. El Apolo 11 consumaba un sueño y sobre todo unas fantasías propiamente literarias y cinematográficas que podemos remontar a H. G. Wells, a Georges Meliés y a Jules Verne.

Pero regresemos a 1959. ¿Y los rusos?, se preguntaba Umberto Eco. "Los rusos… Hay que hacer un esfuerzo para imaginárselos allí", se respondía el ensayista italiano. La literatura de ciencia ficción de la que habla Eco ha creado una experiencia de lo imaginario (la llegada a la Luna) y una expectativa de lo posible: el triunfo de los americanos en lucha contra la amenaza roja o contra el ataque exterior. O dicho en otros términos: las novelas –el cine y el curso histórico– han creado un espacio de experiencia y un horizonte de expectativas de lo que es probable, temido o deseado. Y en la ciencia o en la técnica también lo probable, temido o deseado, suele ser lo que ya creemos saber con las narraciones…

Estados Unidos vive una época de prosperidad que oculta o silencia diversos problemas: la segregación racial, la marginalidad y la pobreza, la rebeldía juvenil, una guerra que empezó en Corea y otra que está comenzando en Vietnam... Sin embargo, esos conflictos no terminan de hacerse visibles hasta mediados de los sesenta: se apuntan, se insinúan, pero en los medios de comunicación prima una imagen plácida de la sociedad estadounidense.

La televisión es decisiva en la retransmisión de todos esos valores conservadores. A las mujeres, por ejemplo, se les reserva un papel adventicio, auxiliar: son esposas o madres antes que cualquier otra cosa. Hasta una bruja joven, pongamos por caso, cumple con ese rol. Se trata de una bella señora de clase media, Samantha, que prefiere el hogar a manejarse en el exterior con sus habilidades. Es una dama que podría tenerlo todo gracias a sus poderes mágicos; desea, no obstante, atender su casa y cuidar de su maridito, Darrin Stephens: de profesión, publicista.

Estamos en 1964. Regularmente, en casa de Darrin y Samantha, hay una inoportuna suegra, Endora, a la que el yerno soporta con entereza. El hogar aumentará con el tiempo: el matrimonio tendrá una hija monísima, a la que llamarán Tabatha... El mundo que le legan es un confort de clase media, es un patrimonio efectivamente mediano. ¿Y el sexo? En el primer capítulo de Bewitched la preciosa Samantha besuquea constantemente a Darrin. Y en distintas entregas veremos a la dama con camisones y algunas transparencias. Eso sí, las faldas y los trajes de chaqueta bien ajustados, marcando curvas según la tradición del cine americano.

Estados Unidos es una Nación poderosa, sí, pero no es impermeable al cambio. Los jóvenes lo están desestabilizando todo, también la tradicional forma de hacer política. Las caretas comienzan a caer. Los modelos familiares están cambiando, las relaciones domésticas se resienten, el ideal de ama de casa se disuelve, aunque aún existen fuertes resistencias: Samantha, la bruja de esa exitosa Embrujada (Bewitched, 1964-1972) es un buen ejemplo de ello: pudiendo tenerlo todo gracias a sus poderes mágicos, prefiere contenerse. Renuncia a su éxito personal para atender su casa y cuidar de la familia.

La televisión da cuenta de esta América a su manera. Por ejemplo, Pedro y Vilma Picapiedra aún encarnan a gentes satisfechas y desconcertadas. The Flintstones (1960-1966) son, sí, una familia:

una familia de primitivos que se parecen extraordinariamente a los norteamericanos de los sesenta. Viven en una prehistoria muy singular. Se visten con taparrabos, pero de diseño. Da gusto vivir así, rodeados de aquellos lujos materiales, que son precisamente los de comienzos de los sesenta. ¿Cómo son sus existencias? Su casa está en Rocadura: una zona residencial, una inmensa urbanización de bungalows, es decir, de viviendas unifamiliares.

Wilma y Pedro Picapiedra disfrutan de una comodidad material evidente. Pedro trabaja en una pedrera o cantera, pelando la montaña a lomos de un dinosaurio gigantesco. Wilma ejerce sólo de ama de casa. Atiende a su esposo cuando éste regresa. Pedro es algo bruto y, por eso, suele gritar de alegría (Yabba-dabba-doo) o suele dar órdenes terminantes a su mujer: ¡Wilma, ábreme la puerta! Son clase media americana con bienes materiales, con tocadiscos, con electrodomésticos. Compran en un hipermercado gigantesco: gozan de la prosperidad de la Edad de Piedra. Tienen un autocine cercano, como lo tenían los estadounidenses de los cincuenta. Si hay un autocine es porque disponen de coche. La rueda ya se ha inventado, por supuesto. Así es: la familia es propietaria de un vehículo muy aireado, una suerte de cabriolet. Nos referimos al troncomóvil.

El troncomóvil no viene con extras pero es muy fashion. Funciona con tracción animal (los pies de Pedro), las ruedas son dos pesadísimos cilindros y la carrocería es de madera. Tiene capacidad para cuatro adultos: aparte del matrimonio Picapiedra, otra pareja de amigos, Pablo y Betty Mármol. Ah, y sus respectivos hijos: Pebbles y Bamm Bamm. No recordamos si Dino, la mascota que hace las veces de perro y que disputa con Pedro también se sube al carro. Lo que sí recordamos es el inmenso costillar que les sirven cuando se disponen a ver una película en el autocine. Es la opulencia de la Norteamérica de Kennedy. Wilma sabe atender.

Como Norman Bates sabe atender, gerente de un motel de carretera. Estrenada en 1960, Psycho, Psicosis en castellano, narra

precisamente la historia de un chico que no ha podido o sabido rebelarse, ese muchacho interpretado por Anthony Perkins que ha reprimido su contestación. Mientras los jóvenes repudian el mundo de los adultos, mientras confirman su identidad diferenciada, Bates se aferra edípica y monstruosamente a la madre. Alfred Hitchcock muestra esa otra cara de la sociedad estadounidense, la soledad y la perturbación de sus habitantes.

Pero en Hitchcock también se constata la obsesión por las mujeres rubias: Janet Leigh, Kim Novak, Tippi Hedren... y, por supuesto, Grace Kelly. Como declaró la muchacha en cierta ocasión –y se recoge en el catálogo Los años de Grace Kelly (2007) –:

–"El señor Hitchcock me lo enseñó todo, en materia de cine. Gracias a él, comprendí que es necesario rodar las escenas de asesinato como escenas de amor y las escenas de amor como escenas de asesinato".

Hay perversión y hay retorcimiento. Grace, angelical, luego esposa fiel y madre exigente, sabe de dónde viene. Ella es una rubia de cine, una actriz que hizo innumerables papeles sin tener la oportunidad de interpretar una historia especialmente escrita para ella. ¿Cuál fue su personalidad? Es un bello y jovencísimo envoltorio...Todo en Hollywood es sexual y lascivo.

–"Nunca fui feliz en Hollywood", apostillará después Grace. "Nunca he conocido otro lugar del mundo donde la gente se enfermara tanto de depresión nerviosa, ni donde hubiera tantas personas desdichadas, alcohólicas y neuróticas. Es necesario tener nervios de acero para vivir en esa ciudad".

Y es necesario saber ser rubia, un modelo archirrepetido,

reconocible.

–”Cuando Ava Gardner sube a un taxi, el conductor sabe en el acto que es Ava Gardner”, admite Grace. “Pero conmigo no. Yo nunca soy Grace Kelly, siempre soy alguien que se parece a Grace Kelly”.

Alguien que se parece a Grace Kelly… La mujer blanca y rubia, anglosajona y protestante, es un tipo de fémina genuinamente americano. Eso nos mostró Hollywood una y otra vez y eso es lo que verificamos: los caballeros las prefieren rubias. En las películas hay vaqueros que empiezan con cuatro pertenencias y que tienen como horizonte el Oeste, siempre dispuestos a marchar, a reemprender la vida más allá. Y siempre hay damas rellenas, de carnes prietas, que son el tesoro más preciado de esos llaneros de tiempos remotos o primitivos.

¿Primitivos? Hasta el gorila solitario que protagoniza ‘King Kong’ (1933) las prefería rubias. ¿Por qué? El pelo rubio delata un origen septentrional, una raíz europea inmaculada, incluso fragilidad: por ello, la cabellera se luce con delicadeza. ¿Y la carne? La carne es el principio del pecado: por eso, la corsetería tapa y contiene las turgencias. Pero también reafirma, realza y exagera las curvas.

Una rubia…, con eso soñaban los estadounidenses de la prosperidad y del confort: un objeto de deseo, el botín del americano triunfador. Esas pecadoras apetecibles, retratadas mil y una veces, son el espejo o el escándalo de las damas. Y de los caballeros. Incluso de los caballeros europeos. Posan con lascivia y se insinúan apenas cubriendo sus redondeces. Leamos lo que dice W. J. Rorabaugh en Kennedy y el sueño de los sesenta (2002):

Su nombre real era Norma Jean Mortensen, y había nacido en 1926

en un entorno de pobreza. Después de la Segunda Guerra Mundial se tiñó el pelo de rubio, se pintó los labios, adoptó un cierto estilo al andar, y se convirtió en Marilyn Monroe (…). En aquella última década de supremacía WASP, sólo una rubia nórdica podía ser el símbolo de la belleza nacional. La única actriz que competía con ella era Grace Kelly, pero se retiró para ser princesa. El hecho de que Marilyn llevara el pelo teñido la hacía más atractiva, pues sugería que la raza aria era tan accesible como una botella de tinte «Miss Clairol». Durante los cincuenta, el 30% de las mujeres se teñía o decoloraba el pelo para dejárselo rubio. Era el color que combinaba mejor con los tonos de moda: rosa pastel, azul celeste y verde claro…

Mientras tanto, otra mujer encarna el modelo de esposa atenta, cuidadosa, vigilante de su hogar. Jacqueline Lee Bouvier nace en 1929 en Southampton, Nueva York, en el seno de una acaudalada familia de origen irlandés: clase media alta. Eso significa bienes materiales, recursos, telas, sedas y lacas. Jackie será una mujer adulta de cabello oscuro, con rasgos marcados, peculiares. No era exactamente bella, pero sus ojos cautivaban. Tendrá, sí, un porte distinguido, quizá algo envarado, aunque tras su apostura había algo de indefensión, una ligera debilidad.

Dispondrá de una firme base cultural, de una gran formación, la propia de una graduada en la George Washington University. Será fotógrafa… Se sabe que tuvo querencias europeas, un apego por las humanidades. Se sabe que dominó el francés y el español, la historia y el arte. Pero se sabe también que fue una americana que cuidaba de su marido: una madre que vigilaba a sus hijos, ama de casa probablemente resignada a mil y una infidelidades. No era feminista, pues valoraba mucho el matrimonio tradicional. En ella no había detalles irrelevantes, todo era estilo, todo era elegancia, juventud, una sonrisa. Había sido educada para posar como una dama en un entorno fino. Sin duda tenía prendas y defensas. Y será retratada mil y una veces. Podemos verla en una instantánea de 1959 de Mark Shaw para Life.

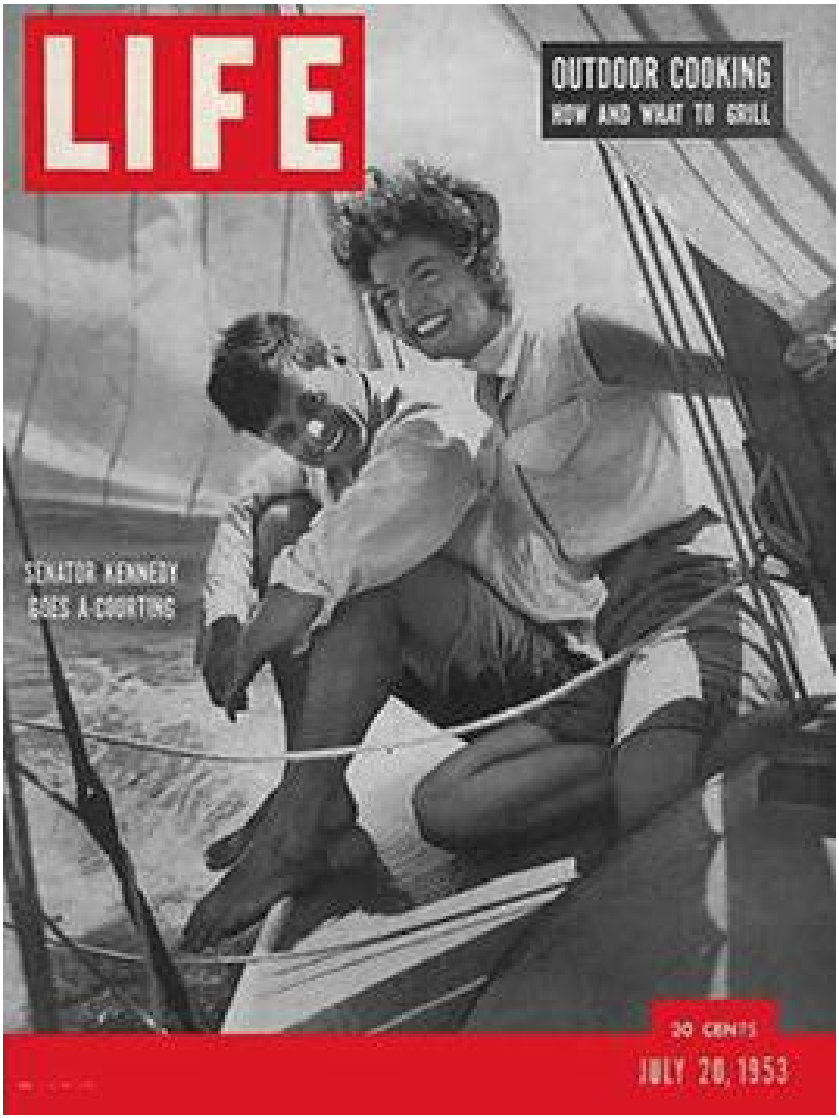
Ella está en primer plano y su esposo, de prometedor futuro político, está difuminado. La dama mira de forma penetrante, con un punto de tristeza o de desconfianza. Están rodeados de lujos materiales y de telas nobles en un mirador bien luminoso. El collar que luce Jackie es elegante y discreto; y el vestido, de corte clásico, es rosado y osado, con un escote audaz: a la vez muestra recato y reserva. Los esposos no se tocan, no se muestran cariño: sencillamente miran a la cámara, sabedores de que son queridos, admirados, odiados.

John y Jakie, incluso antes de llegar a la cumbre, ya son noticia, ya marcan tendencia. El 20 de julio de 1953, prácticamente un mes después de anunciar públicamente su compromiso, la pareja posa en portada para la revista Life retratados por Hy Peskin: aparecen navegando por las aguas de Cape Cod. Sonríen.

Una característica central de la fotografía americana de esas fechas es la pose sonriente, en efecto. Quienes figuran en portada adoptan un talante relajado, un estado que demuestra bienestar, placidez: lo contrario que los comunistas. Cuando los soviéticos y sus aliados aparecen en la cubierta de las revistas suelen dar miedo y su pronto es hosco, amenazador. En cambio, los muchachos, las chicas o las celebrities de Life o Time lo tienen todo, disponen de recursos y disfrutan de una vida regalada. Trabajan, pero obtienen beneficios; se esfuerzan, pero sacan ventaja.

En el primer borrador de la Declaración de Independencia de Estados Unidos (1776), Thomas Jefferson escribe que todos “reciben derechos inherentes e inalienables, entre los cuales están la preservación de la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”. Y estas verdades, sostiene Jefferson, se tienen por sagradas y evidentes. Los derechos no se reconocieron para todos, pero el principio está inscrito en la declaración. La búsqueda de la

felicidad. La felicidad es un concepto característico del Setecientos: de cuando los ilustrados esperaban superar los obstáculos de la especie humana, cuando aguardaban un tiempo mejor gracias a la educación, al talento. En la Ilustración francesa, la felicidad es una meta colectiva y, en parte, quimérica. En la Ilustración anglosajona, la felicidad es un objetivo que se proponen los individuos, algo que no pueden impedir las instituciones. Algo noble y no menos quimérico.



Portada de Life: 20 de julio de 1953.

La fotografía de Jackie y su hombre, navegando por aguas conocidas, es una metáfora: tras la felicidad que buscan, que muestran y que demuestran, tras la juventud insultante de la pareja,

tras esa indumentaria desenfadada, tras el sol que tibia los cuerpos, hay sombras. Si nos fijamos, el barco con el que navegan, ese lujo del que disfrutan, está inclinado. Y aunque John se las apaña para mantener el equilibrio, su prometida ha de agarrarse al mástil para no caerse por la borda. La instantánea es una tapadera: queremos verla como el colmo de la felicidad, del bienestar. Para esas fechas, el senador Kennedy y Jackie tienen una vida convulsa que, seguramente, es el espejo ideal en el que se miran tantos y tantos estadounidenses.

Años después, ya como primera dama, Jacqueline presentará la Casa Blanca a todos sus conciudadanos. Lo hará en televisión y en la revista Life con el encanto y el buen hacer de una excelente anfitriona. Se la ve como una mujer moderna, de gran dinamismo, de sólida formación intelectual: rica y a la vez estilosa. Todo su aspecto e indumentaria acabarán dependiendo del diseñador Oleg Cassini, que la viste como una europea a la manera estadounidense: con elegante simplicidad. El resultado es seductor. Una dama de pelo oscuro y de actitud y pronto enigmáticos, glamourosos, finos.

Ya no encarna a la rubia teñida y voluptuosa, como tantas y tantas mujeres de los cincuenta o como la propia Marilyn, siempre preocupada por el tinte. Ahora, a comienzos de los sesenta, la indumentaria de Jackie se impone como norma. Con ella triunfan la sofisticación, el lujo y la sencillez, rasgos o recursos que a su modo reproduce también Audrey Hepburn, la dama que lucirá como nadie la naturalidad. Dos modelos de mujer pugnan por imponerse: el que representa Marilyn y el personificado por Jackie. Rubia contra morena, contención frente a deseo. ¿Es preciso elegir?, preguntarán algunos.

Y entonces, en febrero de 1963, sale al mercado The Feminine Mystique, La mística de la feminidad, un ensayo de Betty Friedan, un ama de casa cuatro años más joven que Kennedy, que va a trastornarlo todo. Friedan denuncia la imagen de mujer que han

fabricado los medios, vinculada con la reclusión de las féminas en la esfera doméstica, apartándolas así de los asuntos públicos y de la posibilidad de realizarse como personas:

“La mística de la feminidad afirma que el más alto valor y el único compromiso de las mujeres es la realización de su propia feminidad (…). El error, afirma la mística, la raíz de los males de las mujeres en el pasado, es que éstas envidiaban a los hombres y trataban de ser como ellos en lugar de aceptar su propia naturaleza, que sólo puede hallar la plenitud a través de la pasividad sexual, la dominación masculina y el nutricio amor maternal. (…) La nueva mística convierte a las madres –amas de casa, que nunca tuvieron ocasión de ser otra cosa--, en referente para todas las mujeres; presupone que la historia ha alcanzado una cúspide final y gloriosa aquí y ahora en lo que se refiere a las mujeres. “

La denuncia de Friedan es más real que la imagen hogareña y familiar del matrimonio Kennedy, que tiene mucho de pose, de artificio, de maravillosa puesta en escena: la pareja tiene otra cara, repleta de infidelidades presidenciales y promiscuidad sexual.

Porque la forma de enfocar el sexo también está cambiando. En 1960, por ejemplo, el Departamento de Alimentación y Fármacos de Estados Unidos aprueba el primer anticonceptivo oral del mundo. Se comercializará con el nombre de Enovid. Las costumbres sexuales se relajan. Es entonces, en 1962, cuando otro joven de 34 años, un prometedor cineasta llamado Stanley Kubrick, estrena Lolita. El estrépito, de nuevo, será grande. Y aunque la película modifica algunos de los aspectos más controvertidos de la novela homónima de Vladímir Nabokov, como la edad de la nínfula o lo expreso de las escenas sexuales, las relaciones entre una niña de 14 años y un profesor de mediana edad eran algo escandaloso para la moral de la época. ¿Qué destapa Lolita? ¿Qué expone a la luz pública? ¿La sexualidad de los niños? No exactamente, pues eso ya lo había advertido Sigmund Freud a comienzos del siglo XX. Más

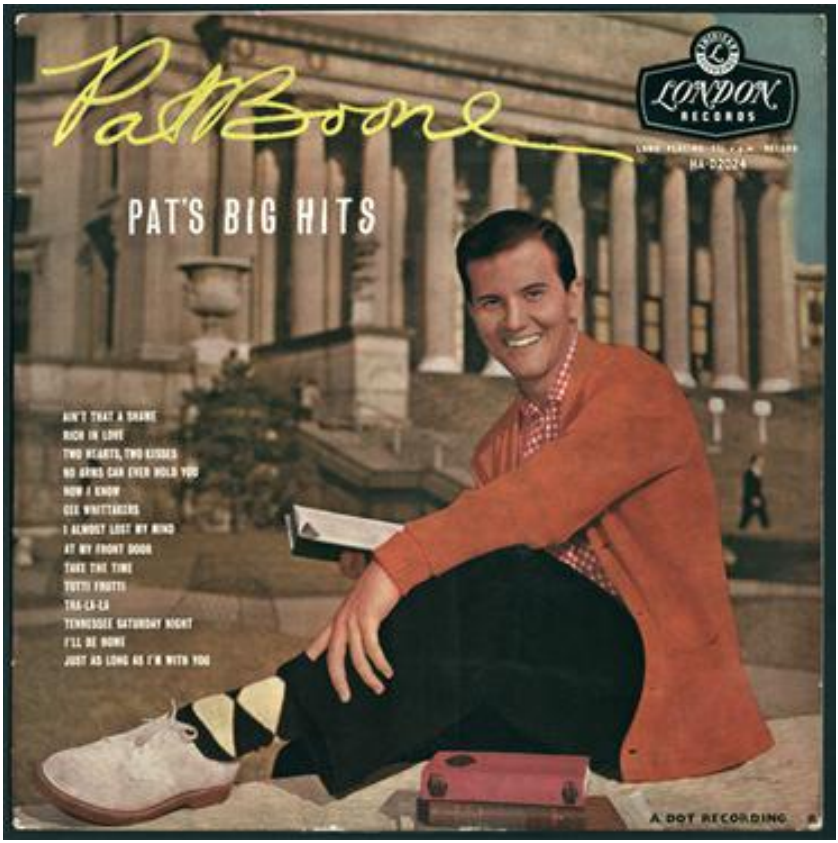
bien lo que la película muestra es la atracción, el deseo sexual que los adultos, en especial los hombres, sienten hacia las adolescentes, hacia quienes ya tienen cuerpo de mujer pero mentalidad de niñas. ¿Pederastia? El sexo ya no es sólo cosa de adultos, tampoco es algo que se desarrolle en la intimidad de un cuarto o de una estancia: el sexo es una joven de 14 años –en la novela tiene 12– moviendo el Hula Hoop en el jardín y un adulto de origen europeo, Humbert Humbert, sucumbiendo ante Dolores Haze: Dolly o Lolita o Lo. Lolita es una nínfula ciertamente: "una niña demoníaca", al decir del narrador, en la que se mezclan una "tierna y soñadora puerilidad" y una "especie de vulgaridad descarada": una doncella que embruja, una muchachita que ejerce un atractivo sexual desde su propia inocencia perversa. ¿Inocencia perversa? ¿Dónde arraiga la perversidad? ¿En Humbert Humbert o en Lo?

La sexualidad está a la orden del día: la pasión y el deseo se palpan en el ambiente. Quizá sea por la angustia que provoca el recrudecimiento de la Guerra Fría, con la invasión de Bahía de Cochinos y la construcción del Muro de Berlín en 1961, pero parece haber una necesidad de aliviar tensiones, de relajar los músculos, de soltar los corsés. No es casual que por esos años el Hula Hoop arrase en ventas. Ese aro que uno hace girar moviendo las caderas evoca la sensualidad de las sacudidas de Elvis, como también se equipara al baile nacido del rock y que se ejecuta, literalmente, como si te estuvieras secando con una toalla. Hablamos del twist, popularizado por Chubby Checker a partir de 1960, con tan sólo 19 años. A diferencia de los bailes de pareja más vinculados con el rock, en los que priman los movimientos rápidos y los giros y piruetas espectaculares, en el twist el chico y la chica bailan separados pero insinuándose. El contacto, al ser visual, deja trabajar a la imaginación, deja espacio para el deseo: permite contemplar esa agitación lenta y rítmica de las caderas, esos vaivenes del torso y de los brazos, de la pelvis y las nalgas. Promesas de placeres futuros que hay que posponer, que aún están por descubrir. Y es tan fácil bailarlo. Sí: desliza los brazos como si te estuvieras secando la espalda con la toalla después de la ducha; gira el pie como si estuvieras apagando una colilla. Ya tienes el resultado: movimientos incitantes de parejas que aún no se tocan. Algunos críticos

censurarán este baile: el individuo solitario gira sobre sí mismo, como una metáfora del mundo moderno. Los joviales muchachos que se entregaron con frenesí no lo juzgaban así: quien baila el vals se abstrae de lo que le rodea; en cambio quien se agita con el twist observa el entorno, justamente esas parejas potenciales.

Todo es sexo y desenfreno, dirán los padres más conservadores, los adultos más apegados a las tradiciones. Y justamente por eso tratarán de contraatacar. Lo cierto es que tras el empuje inicial del rock de mediados de los 50, distintas circunstancias favorecen cierta vuelta a la normalidad: Little Richard abandona la música temporalmente en 1957, y algo parecido le sucede a Jerry Lee Lewis, que en la práctica desaparece de los escenarios debido a su escandaloso matrimonio con una chica de tan sólo 13 años; Chuck Berry es detenido en 1959, acusado de tráfico de menores, permaneciendo en prisión desde febrero de 1962 hasta octubre de 1963; Buddy Holly, Richie Valens y Big Bopper Richardson, tres prometedores rockers, mueren en un accidente de avión el 3 de febrero de 1959; Eddie Cochran, otro de los pioneros de la nueva música, fallece poco después, el 17 de abril de 1960, en otro accidente, en esta ocasión de automóvil; Elvis Presley ya no vuelve a ser el mismo tras su regreso del Ejército el 2 de marzo de 1960. Vuelve corregido, en efecto.

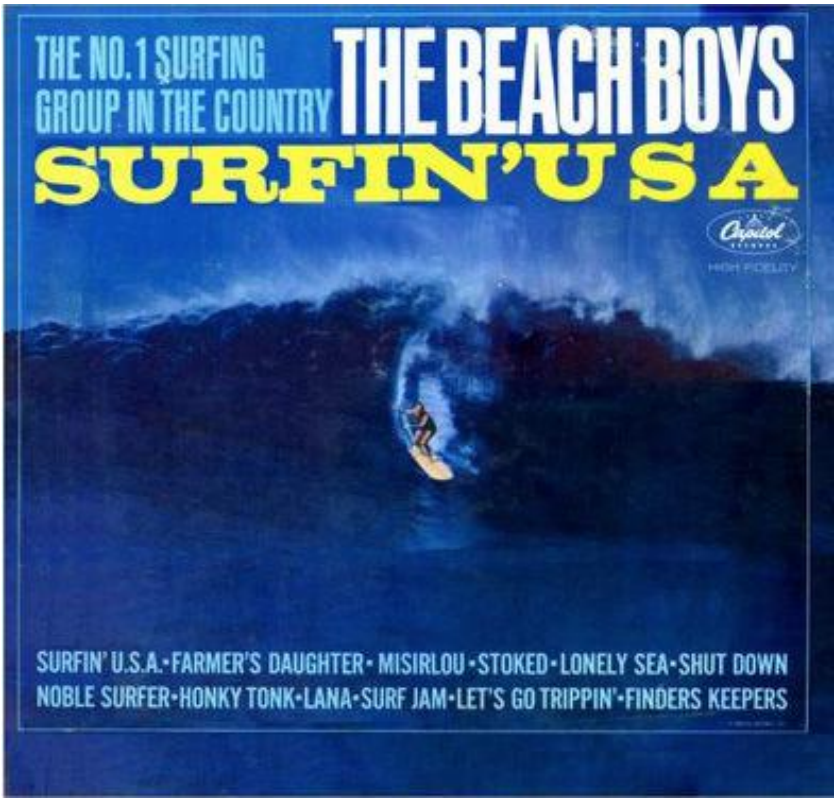
El vacío dejado por todos estos artistas es ocupado por otros que ya habían cosechado importantes éxitos pero que tratan ahora de copar el mercado. Estamos a principios de los 60: Paul Anka, Frankie Avalon, Pat Boone, Neil Sedaka, Dion o Del Shannon representan el lado amable del rock, chicos buenos y románticos, tradicionales y educados, muy alejados de gamberros y sinvergüenzas como Elvis Presley, Chuck Berry o Eddie Cochran.



Pat's Big Hits (1957).

Pat Boone es un buen chico, un tipo aseado. No hay más que ver sus zapato

Pero también entra un poco de aire fresco, anticipo de lo que vendrá después. The Beach Boys, un alegre y desenfadado grupo californiano, canta con abundantes coros y distintas voces lo maravilloso que es ser joven y las bondades de la playa, de las vacaciones, del calor, del verano. ¿Se puede aspirar a algo más saludable? Aunque el verano del 63 no estaba para muchas fiestas. Poco después de la aparición de Surfin´ USA, el segundo álbum de los Beach Boys, se celebraba en agosto la Marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad. La manifestación, que aglutina a numerosas personas, reivindica la igualdad de derechos civiles y el fin de la segregación racial. Se reúnen los líderes de los movimientos civiles, distintas personalidades y cantantes, entre ellos un Bob Dylan que muestra ya su empuje arrollador. Allí, Martin Luther King pronunció un discurso resonante, de gran influencia: I Have a Dream. La Marcha sobre Washington concentra a unas doscientas cincuenta mil personas y es una demostración de fuerza y de expectativa: la de una clase media que aspira al mérito y a la felicidad constitucionales, el mérito y la felicidad que están en la América fundacional. El sueño del que habla King cuestiona el maltrato racial, por supuesto: “algún día mis cuatro hijos pequeños vivirán en una Nación en la que no serán juzgados por el color de su piel”. Pero incluye algo más: la esperanza de un mañana en que se valore por igual a todos, “negros y blancos, judíos y cristianos, católicos y protestantes”.



Surfin'USA (1963).

- El surfero que aparece en el segundo álbum de The Beach Boys, el que abri

Sin embargo, antes de que acabe el año, otro suceso trastorna la vida de millones de norteamericanos. Es un acontecimiento planetario que altera la vida cotidiana de millones de personas. John Fitzgerald Kennedy es asesinado mientras recorre en coche descubierto las calles de Dallas. ¿Acaso han sido los soviéticos?, se oye decir a algún locutor. La televisión retransmite la conmoción, el llanto del norteamericano medio, el estupor. Nos muestra a una elegantísima Jackie enfundada completamente de negro, con velo y con duelo: haciendo explícita la tragedia de la primera dama. Y como tragedia clásica llegará a ser interpretado el magnicidio. Decididamente, aquello representa un punto y aparte.

Los tiempos están cambiando

La llegada de la televisión a la mayoría de los hogares norteamericanos llenó de preocupación a los padres más mojigatos. O simplemente a aquellos adultos que veían con temor la irrupción de un agente extraño, de un elemento externo y potencialmente perturbador para la infancia. Ir al cine o al autocine significaba seleccionar un pase, una sesión, pero sobre todo implicaba una elección: una película de la que ya algo se sabía, de la que algo se deseaba o de la algo se temía. Pero la televisión, a la que se habituarán las familias americanas, será una invasión de la intimidad familiar. La programación será, por supuesto, conocida, pero los programadores deciden qué ven los estadounidenses cada noche, por ejemplo. Sin duda, es algo potencialmente dañino. Como cuenta Tom Engelhardt en El fin de la cultura de la victoria (1995),

"la comunidad médica descubrió incluso unas nuevas enfermedades infantiles relacionadas con el fenómeno. Se habló de «estrabismo televisivo» o sobrecarga ocular, «culo de tele», «mal de los pies» (por la inactividad provocada por la televisión), «ranitis» (por ver la tele poniéndose demasiada presión sobre los ligamentos internos de las piernas), «diarrea de tele» (por la sobreexcitación provocada por la tele), «mandíbula TV» o «maloclusión TV» (por ver la tele apoyándose en los nudillos, lo que al parecer obligaba a meter para dentro los colmillos) y «síndrome del niño cansado» (fatiga crónica, pérdida del apetito, dolores de cabeza y vómitos por pasar demasiado tiempo ante el televisor)."

Aquellos televisores recios ocupaban un lugar importante del espacio físico y emocional de los espectadores. Podían ser muebles grandes, incluso muy grandes, que invadían la intimidad del hogar. Alguien, desde el exterior, rompía un orden cotidiano, las preocupaciones propiamente domésticas; alguien podía imponer la

agenda con cosas relevantes o con nimiedades para así volcar noticias ajenas o para remover inmundicias. Sin embargo, pese a todos esos temores y quejas, el nuevo electrodoméstico no hacía sino reproducir los valores de esa América conservadora y pagada de sí misma. En la pequeña pantalla, en ese receptáculo introducido en millones de casas, no había espacio para el negro, el beatnik o el delincuente juvenil. Todo eran conflictos edulcorados y buenas maneras, aunque de vez en cuando, alguna estrella del rock se colaba para desatar la locura entre jóvenes y adolescentes. De hecho, el primer beso interracial no pudo verse en televisión hasta finales de 1968, precisamente en Star Treck, una serie repleta de extraterrestres. Es decir, que tal cosa, ese beso era algo que ocurría en un mundo ajeno, distante. Sin embargo, este conservadurismo televisivo no fue óbice para que los padres pusieran el grito en el cielo alarmados por las ideas que la televisión estaba inculcando a los niños y adolescentes. Los sectores más conservadores de la sociedad veían cómo los medios de comunicación de masas se interponían entre padres e hijos, de tal modo que los progenitores no podían inculcar su sistema de valores a los niños, mucho más influidos por la radio, la televisión o lo cómics que por sus mayores. Eso decían. Para no pocos sociólogos, intelectuales, oficiales de policía y algún que otro senador como Estes Kefauver, esa ruptura generacional era la que había provocado el mal comportamiento y la delincuencia juvenil.

En 1954, por ejemplo, el psiquiatra Fredric Wertham publicaba Seduction of the Innocent, un texto en el que denunciaba que los cómics, con sus imágenes de crímenes y demás comportamientos depravados, incitaban a los jóvenes a delinquir. La acusación de Wertham no era una excentricidad: convenció a muchos ciudadanos de lo nocivo que los tebeos y otras manifestaciones de la cultura popular resultaban para jóvenes y adolescentes. En realidad, el rock'n'roll, los cómics, la radio y la televisión, eran distintas caras de una misma amenaza.

Era ésta una impresión compartida en distintas partes del mundo. En 1957 Pío XII, aprobó y difundió la encíclica Miranda Prorsus,

dedicada expresamente al cine, la radio y la televisión.

En el apartado Espectáculos para la juventud se advierte que no basta con la educación para mantener y contener a los muchachos. Se necesitan espectáculos proporcionados al desarrollo intelectual, emotivo y moral de cada una de las edades.

“Este problema ha llegado a ser particularmente urgente cuando con la radio y sobre todo con la televisión, el espectáculo ha penetrado en el mismo hogar familiar, amenazando los diques saludables con que la sana educación protege la tierna edad de los hijos, para que puedan adquirir la virtud necesaria antes de afrontar las tempestades del siglo.”

Esta idea, recuerda el Pontífice, la había comunicado literalmente a los obispos de Italia tres años atrás. Ahora la reitera: “¿cómo no horrorizarse ante el pensamiento de que mediante la televisión pueda introducirse dentro de las mismas paredes domésticas aquella atmósfera envenenada de materialismo, de necedad, de hedonismo, que con demasiada frecuencia se respira en tantas salas cinematográficas?”

Materialismo, necedad, hedonismo. “Atmósfera envenenada”, la imagen pavorosa le es útil para el fin propuesto, pues todo se vuelve orgánico en un contexto en el que las armas químicas son posibles y se utilizan. En un contexto, además, en el que los Estados Unidos no hacen más que lanzar bombas de hidrógeno en Nevada para probar la capacidad del ingenio.

Los medios de comunicación son explosivos, agentes infecciosos, transmisores de gérmenes. Hacia el final de la encíclica, el Papa lo expresa con rotundidad y con gran imaginación metafórica:

“Si pues en la vida física de los jóvenes, un germen infeccioso puede impedir el desarrollo normal del cuerpo; ¡con cuánta mayor razón un elemento negativo permanente en la educación puede comprometer su equilibrio espiritual y su desarrollo moral! Y ¿quién no sabe con cuánta frecuencia sucede que un niño que resiste al contagio de una enfermedad en la calle, se manifiesta privado de resistencia, si el foco de infección se encuentra en su propia casa?”

Así zanja Pío XII el asunto de los jóvenes y sus infecciones ese 8 de septiembre de 1957. La televisión es un invento del demonio. Aquí, los únicos que pueden introducirse en los hogares, moldear y manosear las conciencias de los infantes son ellos. Dos meses antes, el 6 de julio, Paul McCartney había conocido a John Lennon en Liverpool. Estaba cantando con su grupo musical, The Quarry Men, en St. Peter’s Parish Church. Una iglesia anglicana. La infección está a punto de propagarse.

Algunos años después, entre enero y marzo de 1961, el historiador Edward Hallett Carr imparte un ciclo de conferencias en la Universidad de Cambridge. “Vivimos en un tiempo en que las predicciones de catástrofe mundial, aunque no por primera vez en la historia, están en el aire, y gravitan pesadamente sobre todos”, admite en la última de las charlas, ya en marzo de 1961. Sin duda, el pesimismo parece justificado porque casi todo puede empeorar. Comienza la era del joven y dinámico Kennedy, sí, pero empieza en medio de graves convulsiones y amenazas. En enero de 1961, Estados Unidos rompe relaciones diplomáticas con Cuba. Pocas semanas antes, el 8 de agosto de 1960, la revista Time le dedica una portada al “Che” Guevara. Aparece sonriente, como confiado en sus posibilidades. Viste atuendo militar y, tras un fondo rojo, a sus espaldas, pueden distinguirse a dos personajes siniestros, quizá los dos dirigentes comunistas más poderosos del momento: Nikita Krushchev, dirigente de la Unión Soviética, y Mao Tse Tung, líder del Partido Comunista Chino. Sus retratos aparecen justo encima de

los hombros del “Che”, evocando esas imágenes infantiles del ángel y del demonio que, cada uno a un lado del protagonista, le susurran consejos al oído. Aunque ignoramos cuál de ellos era el ángel y cuál el demonio, podemos imaginar la tensión. Cuba está tan cerca de los Estados Unidos… En febrero de 1961, los norteamericanos lanzan el primer misil intercontinental con carburante sólido. En ese mismo mes, la China popular anuncia la puesta en servicio del primer reactor atómico.

En marzo de dicho año, cuando E. H. Carr acaba sus conferencias, la esperanza no ha sido derrotada. El historiador admite irónicamente tener esperanza, la confianza de que “este país –y si no él, alguna parte importante del mundo– sobrevivirá a los avatares que nos amenazan, y (…) la historia proseguirá”. Habla del mundo, pero habla también del porvenir de Inglaterra. En marzo de 1961, justo cuando Carr acaba sus conferencias en Cambridge, The Beatles actúan por primera vez en el Cavern Club de Liverpool, situado en el número 10 de Mathew Street. La historia prosigue, en efecto, y lo hace entrando por la pequeña puerta de una taberna. Ese mundo que está a punto de perecer renace con las canciones y la jovialidad de un grupo de jóvenes de Liverpool. Todo está por empezar.

Tres años más tarde, el 7 de febrero de 1964, The Beatles aterrizan en los Estados Unidos. Un numeroso séquito de periodistas y fotógrafos les acompañan. Llegan semanas después del asesinato del presidente Kennedy. La Nación aún vive momentos de miedo, de estupor. No se sabe bien a qué se debe el magnicidio. Tampoco está clara la identidad del criminal. El informe de la Comisión Warren, encargada de aclarar el asesinato, no se hará oficial hasta septiembre de ese mismo año.

Cuando el vuelo 101 de Pan Am en el que viajan The Beatles llega al Aeropuerto John F. Kennedy, de Nueva York, miles de personas les esperan. La promoción que ha organizado Brian Epstein, manager del grupo, es efectiva. Pero no depende sólo de su

intuición comercial. Poco a poco, los americanos se han ido rindiendo a la evidencia: The Beatles son un fenómeno inaudito, razón por la cual Life y otras revistas de actualidad les dedicarán portadas. Todos quieren hacerse eco o dar cobertura a lo que ya es una invasión británica. El propio Ed Sullivan lo ha podido comprobar en Europa.

Ese 7 de febrero, en el Aeropuerto John F. Kennedy, son numerosísimos los seguidores, los fans, que allí se han reunido. Siete mil, dicen. Seis mil, corrigen después. En los cálculos más cortos se cuentan hasta cuatro mil. Jamás tanto público se había congregado en el aeropuerto. Tras una breve conferencia de prensa, en la que bromean como ya es habitual entre ellos, los miembros de la banda parten en limusina hacia el Hotel Plaza de Nueva York. Las multitudes se congregan a su paso y los gritos de entusiasmo se extienden. “Elvis Is Dead. Long Live The Beatles”, puede leerse en una pancarta que lleva una muchacha. “We Love You. Never Leave Us”, añade otra.

El domingo 9 de febrero de 1964, a las ocho de la noche, actúan en el show de Ed Sullivan. Es su primera aparición en vivo en los Estados Unidos. Cantan cinco piezas. Según los cálculos de audiencia, son cerca de 74 millones el número de espectadores que se reúnen ante la pequeña pantalla: el 34% de la población, la mayor audiencia televisiva. O, según otras mediciones, 22 millones de adolescentes escuchan al grupo británico.

Cuarenta y ocho horas después de su actuación en televisión, el 11 de febrero de 1964, dan su primer concierto americano. Tiene lugar en el Washington Coliseum. Acuden alrededor de ocho mil personas. Veinticuatro horas más tarde tienen otra actuación, la segunda de su gira estadounidense: en este caso, en el Carnegie Hall de Nueva York. Días después repetirán en el programa de Sullivan, en este caso desde el Hotel Deauville de Miami. Setenta millones de telespectadores se reúnen ante la pequeña pantalla. “Tras

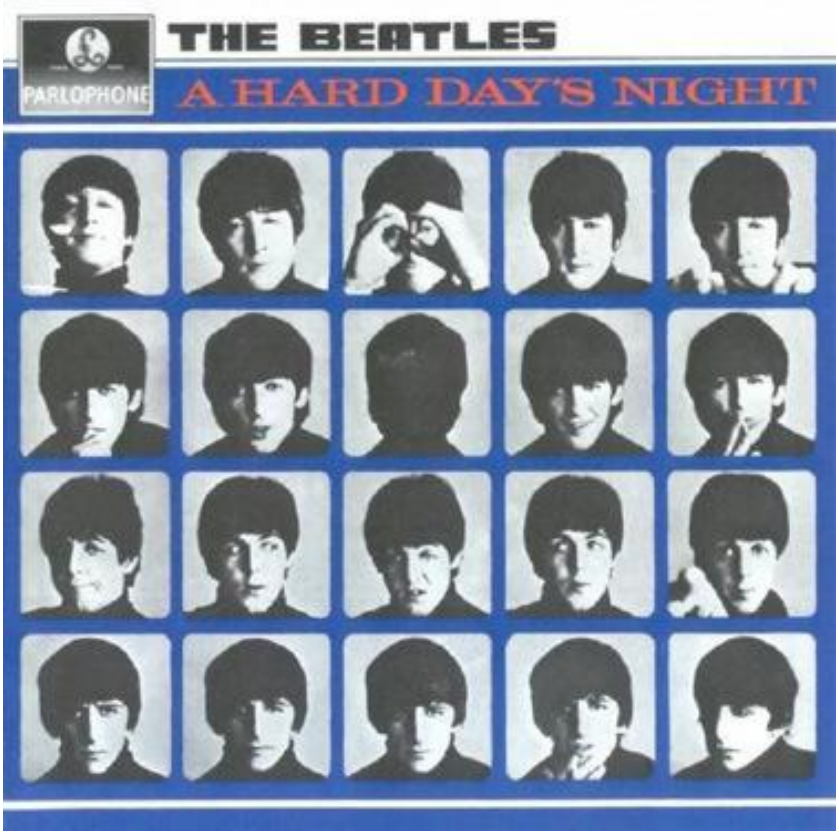
conquistar Suecia y Francia, América ya es nuestra", admitirán. En efecto, han conquistado América: eso dirán cuando más adelante se les pregunte por la experiencia.

La Beatlemanía se extiende por Norteamérica. ¿Qué es esa extraña afección? El contagio ha empezado en 1963 y es una convulsión que sacude el cuerpo del espectador, un deseo irrefrenable de verlos, de imitarlos o de rechazarlos: de copiar o repudiar su indumentaria, de jalear sus bromas, sus declaraciones. Con The Beatles se ha visto el renacer de la música juvenil, como en los primeros tiempos del rock. John Lennon reconoce abiertamente que sin Elvis Presley no existirían The Beatles. Pero son otra cosa y visten de otro modo. Se les ve ahora con una estética distinta, en este caso por consejo e influencia de Brian Epstein.

With The Beatles (1963), The Beatles.

Estamos en 1963 ante cuatro muchachos ya famosos, casi en la cúspide de s

Se presentan de una manera diferente: vuelven a ser originales, atrevidos, descarados, joviales e incluso insolentes, pero llevan trajes de buen paño, frecuentemente negros, y calzan botines. Han descartado los blue jeans, las cazadoras o las botas. Tuvieron su momento pandillero, pero han abandonado el cuero y los tejanos. Lucen corbatas estrechas que les dan un aspecto respetable, formal, aseado. Pero a la vez, en su representación, en su aspecto, hay un cambio desconcertante: están empezando literalmente a desmelenarse, a dejarse el cabello largo y con flequillo. Son cómicos, cuentan chistes y hacen payasadas, como puede verse en A Hard's Day Night (1964), de Richard Lester.



Qué noche la de aquel día (1964), The Beatles.

-

Imaginemos el disco expuesto en algún escaparate de una pequeña tienda d

Es una forma de retar, de bromear, de rebelarse contra la corrección y severidad británicas, por ejemplo. ¿Acaso su éxito se debe al peinado que lucen? Hay sarcasmos televisivos sobre el particular. ¿Acaso son calvos?, les preguntan jocosamente nada más llegar a Nueva York. ¿Son de carne y hueso? Como algún periodista admite: más allá del corte de pelo, lo que hace triunfar a The Beatles es el talento. Un single pegadizo, el sencillo I Want To Hold Your Hand, ha conseguido auparse a las listas de éxitos norteamericanas a comienzos de 1964, poco antes de la llegada del grupo. En menos de tres semanas se han vendido un millón y medio de copias.

Hay cuatro fotografías de The Beatles tomadas por Bill Eppridge especialmente significativas. Datan de 1964 y recogen distintos momentos de la llegada del grupo a los Estados Unidos. Están a la venta en la Monroe Gallery of Photography. Todo lo que rodea al grupo aún es objeto de compraventa y sus precios suelen ser elevados, muy elevados. Un tesoro de carísima quincalla con aura.

Pero ese año, 1964, es un momento esencial de la Beatlemanía, esa afección y afición que por todas partes se extiende. Las instantáneas de Bill Eppridge podemos verlas, pero también podemos reconstruirlas mentalmente. En el fondo no son muy diferentes de las que por cientos, por miles, les hicieron en el momento de llegar a Nueva York.

En una de ellas distinguimos al grupo británico cuando ya ha descendido del avión y los muchachos se encuentran caminando por la terminal del John F. Kennedy. Van dispuestos a conceder su primera rueda de prensa norteamericana. Como ya es habitual, caminan sonrientes, expectantes, ante el grandioso recibimiento que se les ha dispensado. Su actitud es de simpatía y asombro. Como único equipaje de mano llevan una bolsa de Pan Am. La rueda de prensa será chispeante, multitudinaria, con una sabia y sencilla

puesta en escena en la que dicen y no dicen. Bromean para ser corteses y para responder sin comprometerse.

En la siguiente imagen distinguimos a John Lennon. En la fotografía lo vemos solo en el Hotel Plaza. Permanece serio y oculto tras unas gafas ahumadas, unas Wayfarer. Los lentes oscuros le dan un aspecto interesante, casi enigmático, pero quizá en esa pose hay algo más banal: Lennon tiene problemas de vista que él ha ocultado durante años para no ser el gafotas del rock. Es probable que esté agotado tras el viaje intercontinental, por lo que sus ojos irritados precisen un descanso. En la última instantánea vemos a Lennon nuevamente solo en el ferrocarril que les lleva de Nueva York a Washington. Se disponen a dar su segunda gran actuación y los éxitos son tumultuosos.

La fotografía recoge un momento de aislamiento, de recogimiento. Eso sí: con la actitud retadora que Lennon gasta, una actitud que le sale del alma, exactamente del alma. Él es un muchacho angustiado, rabioso, que arrastra un dolor, una carencia emocional: siendo chico fue abandonado por sus padres en brazos de su tía Mimí. Las relaciones serán tortuosas y los contactos ulteriores con la madre no llegaran a cerrar esa herida. Al menos eso es lo que de momento se sabe.

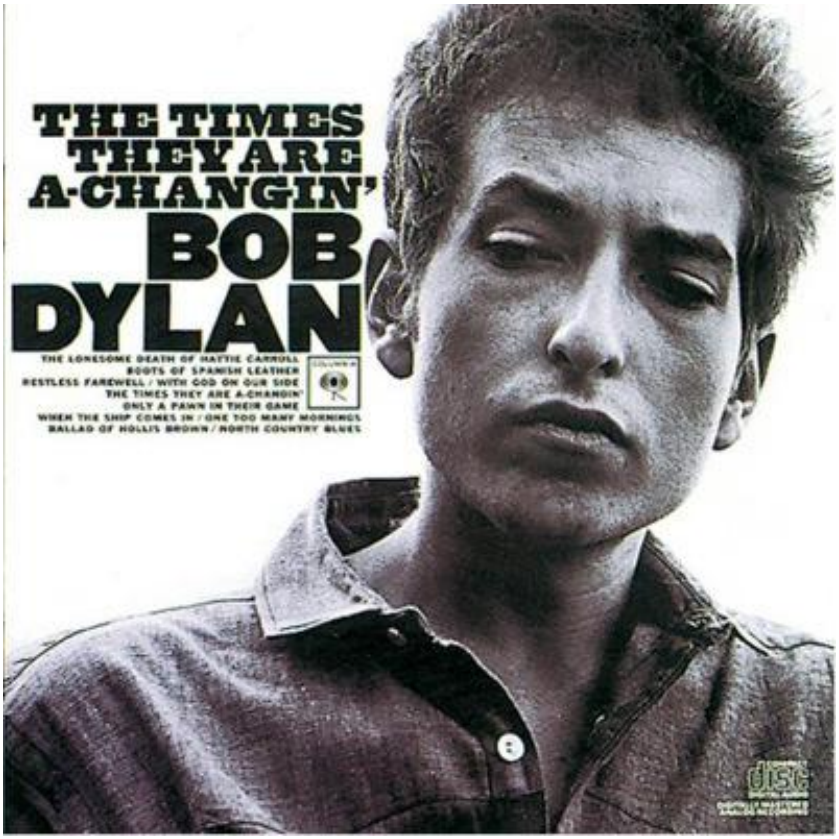
¿Su rabia la convierte en energía creativa? En la fotografía de Eppridge, Lennon mira por la ventanilla, fuma y permanece sentado de una manera informal, quizá excesiva y hasta rebelde: con los pies apoyados en la ventana. Ignoramos qué les espera, algo a la vez rutinario (el éxito, las muchedumbres, etcétera) e imprevisible: la pesadísima carga y los efectos que el triunfo provoca.

En 1964, las vidas de los cuatro Beatles se han convertido en un viaje trepidante, en un frenesí sin descanso. Suena cursi, ¿verdad?

Trepidante, frenesí: las palabras no dan cuenta de las cosas y lo que estos muchachos disfrutan o padecen es casi inefable. George Harrison suele ser el taciturno del grupo; Ringo, siempre chistoso, parece aprovechar los dones de la popularidad; Paul, con su cara de buen chico, da siempre la mejor impresión.

¿Y John? No sabe qué espera. Viven rodeados de grouppies, de chicas que se les entregan, de placeres terrenales. Es un oneroso lastre muy bien llevado: siempre sonríen al público, siempre bromean, visten limpios, se les ve guapos y se sienten recompensados. Empezaron en Liverpool, luego tocaron en Hamburgo y luego su fama ya fue creciendo gracias a su buen hacer, a su inventiva y a sus asesores. Lo mejor estaba por llegar. Y lo peor.

El éxito es imparable y las cosas mudan vertiginosamente. En agosto de 1964, The Beatles regresan a Estados Unidos para completar una segunda gira. Después del último concierto, a finales de dicho mes, los cuatro jóvenes de Liverpool entran en la habitación de un hotel neoyorquino. Es una cita, una reunión que ha preparado Al Aronowitz, periodista de música rock. ¿Con quién?



The Times They Are A Changin' (1964).

Con Bob Dylan, claro. Se trata de un joven de veintitrés inviernos que, a principios del año, ha publicado su tercer disco: The Times They Are A Changin'. Si observamos la portada vemos a un muchacho serio y circunspecto, con la mirada baja pero decidida. La camisa desabrochada, afeitado con pulcritud. Parece un retrato sencillo, sin mayores pretensiones, pero si nos fijamos en las letras de la cubierta advertimos varias cosas: la tipografía elegida evoca el Western, esa América profunda y polvorienta, tórrida o heladora de la que este joven procede. ¿Apela acaso a un mundo duro, repleto de conflictos y violencia, a ese territorio que es su origen? ¿O alude por el contrario a un lugar nuevo en el que el respeto y la tierra hay

que ganárselos palmo a palmo? Volvemos a observar la mirada y apreciamos ahora una profunda determinación, impresión que queda reforzada por el rictus severo de la boca.

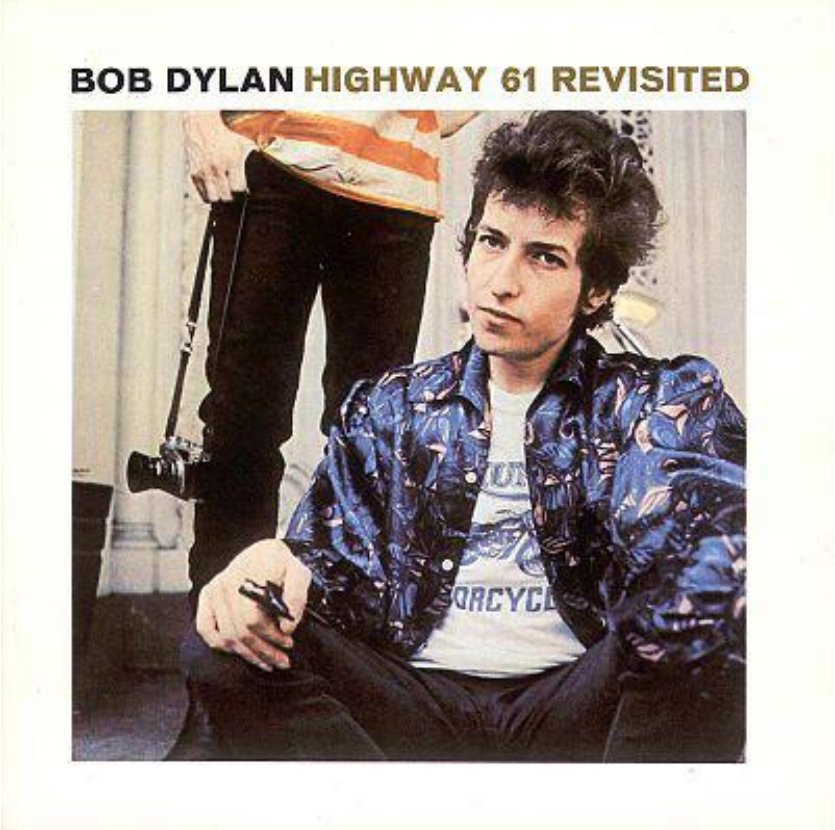
Es una cubierta sencilla, simple pero efectiva, como la música que por esos tiempos compone este joven: canciones tajantes, directas, que describen las vidas mediocres y tristes de ciudadanos norteamericanos; tan grises como la fotografía de la carátula. ¿Reclama un futuro mejor? El cantautor no mira hacia adelante, sino hacia abajo, hacia lo que tiene a sus pies: mira el suelo que pisa. Con decisión y rotundidad apela al presente. Esa impresión es la que transmite la imagen en blanco y negro. Un momento, ¿en blanco y negro? El álbum parece querer subrayar esa dicotomía. Miremos ahora el nombre del artista impreso en la carátula. Las letras destacan bien negras sobre el fondo blanco. ¿Reflejo de la agitación política y del Movimiento por los Derechos Civiles? Acaso es mucho lo que queremos ver. Ciertamente, son tiempos de colonización y conquista, de determinación y valentía. Tiempos de cambio. La canción que da título al álbum es una proclama, una llamada. Bob Dylan pide realismo y osadía a los mayores y a los presentes, a los escritores y a los críticos, a los senadores y a los congresistas, a la gente influyente. Es la bomba... El mundo antiguo se derrumba. La audacia nos salvará.

Cuando Bob Dylan llegó a Nueva York

Estamos a mediados de los sesenta. Un chorro de luz ilumina a quien está en el escenario. ¿Quién es? Asistimos a una actuación de Bob Dylan. Canta en público con guitarra eléctrica y armónica. ¿Qué pieza? Like a Rolling Stone (1965). Pero escuchamos solo un breve fragmento. Inmediatamente después, el mismo personaje habla en una entrevista. Han pasado varias décadas: estamos hacia 2005. Refiriéndose a su etapa juvenil dice:

“Ambicionaba salir para consumar una odisea: la de llegar a casa, casa que estaría en algún sitio... Salí para encontrar el hogar que había abandonado tiempo atrás. No podía recordar exactamente dónde estaba, pero estaba en camino. Y al encontrar lo que finalmente encontré fue como me lo había imaginado. Exactamente. En realidad no tenía ninguna ambición. Había nacido muy lejos de donde se supone que debía estar y por eso estoy en camino, de camino a mi hogar.”

Eso confiesa Dylan en No Direction Home (2005), el documental que dirigió Martin Scorsese sobre el cantautor americano y que ahora podemos ver y volver a ver cada vez que queremos evocar su pasado, que es aquel tiempo que estaba cambiando a principios de los años sesenta. Salir, ponerse en camino, llegar a casa, a una casa que estaría en algún sitio, consumar una odisea. ¿Pero dónde está ese sitio? Quizá no hay dirección que allí te lleve. Quizá sólo es un espejismo o una ensoñación.



Highway 61 Revisited (1965).

- La fotografía es de Daniel Kramer. Se tomó en Gramercy Park. Interior. Dist

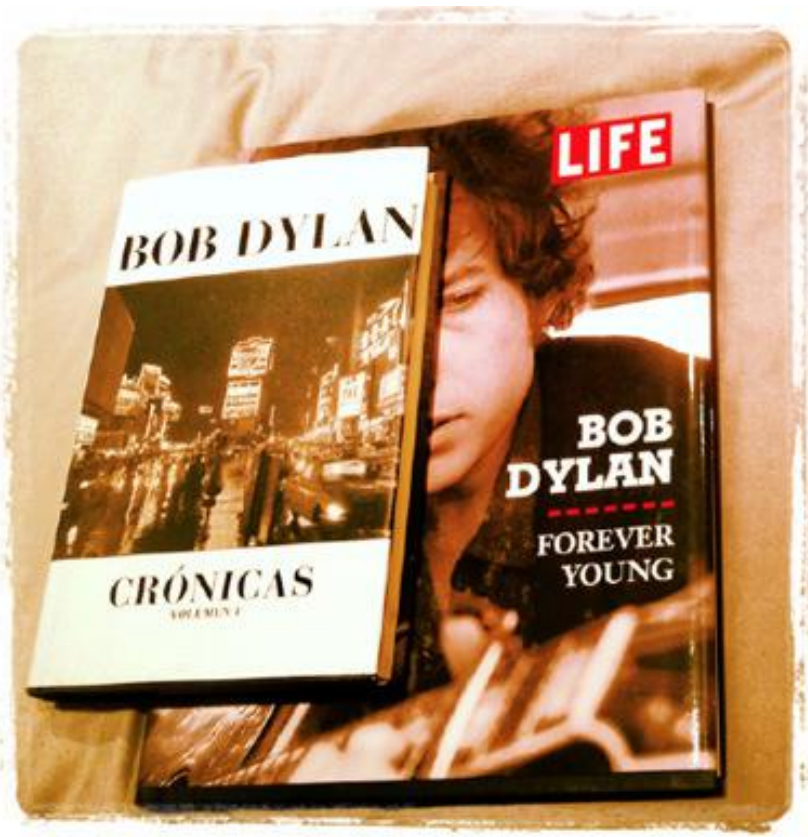
Bob Dylan ha concedido numerosísimas entrevistas, tanto al principio de su carrera como a lo largo de los años que siguieron. En muchas de esas interviús, la idea de estar en la carretera, el deseo de marchar, de crear algo nuevo, de asentarse finalmente en la casa que él imaginó son constantes en sus letras. Gentes que se echan al camino para buscar su propio destino, para ver mundo y aprender de rústicos, de lugareños, de individuos cosmopolitas... El pasado vuelve en las canciones de Dylan y el destino quizá no sea el futuro que hemos querido pensar. Tal vez, el peso de la historia, de las historias individuales de hombres y mujeres, heroicos o villanos, sea un referente inspirador. Sin parar, sin camino de vuelta.

Cuando en la entrevista que concede a Scorsese Dylan se refiere a ese sitio distante que abandonó alude a Duluth, Minnesota. Allí nació con el nombre de Robert Zimmerman el 24 de mayo de 1941. Y se refiere también y especialmente a Hibbing, Minnesota, el pueblo en donde se crió. El film evoca recuerdos de distintos momentos. Con la entrevista y con imágenes de las primeras etapas de su carrera asistimos a una actuación, a una representación. Recuperamos al Dylan más fotogénico, con poses célebres ya compartidas y universalmente repetidas. Ahí lo tenemos: con las gafas Wayfarer de Ray-Ban, con los pantalones Levi's bien desgastados, con su chaqueta de ante marrón estrecha y abotonada, con el pelo crecientemente enmarañado. Lo vemos en alguna fotografía pilotando a lomos de su motocicleta Triumph, con la que tendría un accidente, y también con Suze Rotolo cogida del brazo caminando por las calles de un Nueva York helado. Detengámonos durante un momento en esa instantánea.

The Freewheelin' (1963).

Vemos en contrapicado a una pareja de jóvenes. Marchan abrazados, en act

La película de Scorsese recupera al artista que tanto se retrató, que con tanta naturalidad posó, mientras trabajaba, mientras grababa, mientras cantaba, mientras vivía: al menos, mientras vivía su propia imagen pública, en la que no suelen faltar la guitarra y la armónica. Son los sesenta, sí. El aspecto de los jóvenes cambia y Dylan es maestro en la puesta en escena, de la indumentaria moderna: no parece haber impostura. Las instantáneas y las tomas cinematográficas o televisivas nos muestran a un muchacho de aspecto humilde: su presencia física tampoco impresiona. No es corpulento y lleva ropas algo rústicas que pregonan su procedencia, su apego rural.



Dylan escritor.

Una guitarra de su padre, una radio de caoba, un disco de country. Un pueblo cualquiera de los años cuarenta o cincuenta, pequeño, rural, con calle principal y unas pocas manzanas. Hablamos de Hibbing, una población dedicada a la extracción de hierro. “La mina estaba a las afueras. Allí trabajaba todo el mundo”. Hacía frío, mucho frío, durante meses y meses. Por eso, “no podías ser un rebelde”, admite Dylan en 2005. “Hacía tanto frío que no podías ser malo. La meteorología lo iguala todo rápidamente: nadie iba a perpetrar un atraco. No había ninguna filosofía, ninguna ideología, ningún estilo a los que enfrentarse”. El frío y una climatología extrema apaga, derrota. ¿Cómo rechazar lo que tiene un entorno inhóspito? ¿Cómo repudiar el origen si la tierra en la que naciste o creciste es un páramo, el vacío?

Años cuarenta, años cincuenta. Su padre y sus tíos tienen una tienda de electricidad. Abe Zimmerman, su progenitor, está al frente. Allí, el futuro cantante conocerá lo que es tener un oficio. Barriendo, deberá aprender el significado del trabajo duro, el mérito de estar empleado. Su primer encuentro con la música y el arte se lo proporcionarán los circos ambulantes que acuden con regularidad a Hibbing. También la radio: las emisoras de lugares distantes en las que la música no para de sonar, la música de Johnny Ray, de Muddy Waters. Aquello era el sonido. “Empecé a oír la radio y empecé a aburrirme: ya no quería estar allí”. Tal es su tedio que llega a considerar el ingreso en una academia militar. Pero el centro al que aspira está fuera de sus posibilidades: West Point.

Seguimos en No Direction Home. Unos cortes cinematográficos: llega la banda motera de Marlon Brando en ¡Salvaje!; Gene Vincent and His Blue Caps actúan. Cuando escuchó rock por primera vez pensó que era muy parecido al country que él había oído. En su pueblo, en su instituto, a nadie le gustaba ese tipo de música. “La música de éxito era How Much is that Doggie in the Window?”

¿Qué era? Una canción bobalicona que nada tenía que ver con la realidad que Bob y otros vivían allí, en Minnesota: una realidad sombría. ¿Y por qué sombría? Estamos en los años cincuenta y los muchachos tienen miedo atómico. Temen que "una nube negra explote y mate a todo el mundo". Crecen con la paranoia de la explosión nuclear inminente: "USTED PUEDE SOBREVIVIR. Usted puede sobrevivir a un ataque con bombas atómicas". Con estas frases comienza Survival Under Atomic Attack, un folleto repartido por el gobierno norteamericano en las escuelas, allá por 1950. Así se recoge en La paz simulada. Una historia de la guerra fría:

"¿CUÁLES SON SUS POSIBILIDADES? (…) Si usted fuera uno de los desafortunados que se encontraran justamente debajo de la bomba, no hay prácticamente esperanza de sobrevivir. De hecho, en cualquier lugar a media milla del centro de la explosión, sus posibilidades son de 1 sobre 10. Por otra parte, y esto es muy importante, de media milla a una milla de distancia del centro, sus posibilidades son del 50 por ciento. De una milla a una y media, la posibilidad es sólo del 15 por ciento. Y en todos los puntos que distan desde la milla y media hasta las dos millas, las muertes descienden muchísimo, hasta sólo 2 o 3 de cada cien. Más allá de las dos millas, la explosión no causará casi ningún fallecimiento. Naturalmente, sus posibilidades de ser herido son mucho mayores que las de resultar muerto. Pero hasta las heridas por radiactividad no significan que usted quede lisiado o condenado a una muerte temprana. Sus probabilidades de conseguir una plena recuperación son más o menos iguales a las de los accidentes cotidianos…"

La bomba como un accidente cotidiano, como una posibilidad bien cierta que convive día a día con hombres, mujeres y niños, con jóvenes y ancianos. La Norteamérica profunda vive informada, en cada rincón del país se sabe quiénes son los enemigos, el cine alimenta el terror nuclear con películas como La guerra de los mundos (Byron Haskin, 1953) o El increíble hombre menguante (Jack Arnold, 1957), y los comunistas, por su parte, se ciernen como una amenaza tanto interna como externa. Si en producciones cinematográficas como El enigma de otro mundo (Christian Nyby,

1951) el enemigo exterior resulta fácilmente identificable porque es monstruoso, al interno no se le puede identificar tan rápidamente: el disidente doméstico se parece demasiado a cualquier residente de los suburbios. Se trata de un terror paranoico que quedará inmortalizado en La invasión de los ladrones de cuerpos (Don Siegel, 1956). Como señala Tom Engelhardt:

"En los primeros años de la posguerra surgió un nuevo tipo de emboscada, un nuevo tipo de horror para el que los americanos no estaban preparados. (…) El comunismo resultaba una presencia enemiga endiabladamente enojosa. No se la podía identificar –encerrar- plenamente con ninguna comunidad étnica o racial en particular (…). La dificultad que suponía distinguir en Estados Unidos a los agentes comunistas de los «americanos leales» convirtió al enemigo comunista en una auténtica pesadilla. No había ningún método eficaz para identificar a los comunistas por el vestido, las costumbres, el lenguaje o la religión (...) El comunista del interior era un ser horriblemente indistinto."

Pero no todo era Guerra Fría. Había calentones. Bob tuvo dos novias, dos primeras novias: ambas sacaron al poeta que había en él, eso dice. Una atendía al nombre de Glory Story, así como suena; la otra, al de Echo, así como suena. Según admite Dylan, en su pueblo, en su entorno, nadie se llamaba así, nadie podía llamarse así. De algún modo, esos nombres eran premonitorios.

Vemos ahora, en el film de Scorsese, la secuencia del Planetario de Rebelde sin causa. Ahí está James Dean sentado con sus compañeros asistiendo a la lección del profesor. El docente está explicando el origen del Universo: aquella explosión de gas y fuego. Imaginamos el miedo; imaginamos la posibilidad de que esa nube negra vuelva a estallar y mate a todo el mundo. Y allí, en esa sala, descubrimos también a Natalie Wood y a Sal Mineo. La explosión sucede en la pantalla, con grandes efectos especiales. Y vemos los rostros preocupados o aterrorizados de Dean, Wood o Mineo.

“James Dean, Marlon Brando, Salvaje!” Todo eso “no acabó con todas las tendencias anteriores”, advierte Dylan. Fueron el tiempo y el progreso los factores que eliminaron lo anterior.

Nuevamente, Scorsese retoma las imágenes de aquella actuación en la que Dylan canta Like a Rolling Stone. Ahora lo sabemos: es un concierto en Newcastle, Inglaterra, celebrado el 21 de mayo de 1966. Ya es una estrella que ha de salir corriendo del local para acceder al coche. Vemos a policías británicos protegiéndolo. Y luego escuchamos declaraciones de antiguos fans que le reprochan no ser el mismo: Bob ha cambiado. En efecto, Dylan se ha electrificado y, según dicen, está haciendo concesiones a los gustos populares. “Creo que se está prostituyendo”, afirma uno de ellos. Reprochan sobre todo al grupo que lo acompaña la música manida que ahora estarían reproduciendo. Sienten nostalgia de sus primeros discos: por ejemplo, The Freewheelin’. ¿Y ahora? Ahora, Scorsese nos hace oír Mr. Tambourine Man (1965). Con guitarra acústica, armónica y esa voz áspera y doliente.

Flash Back. Volvemos al momento en que Dylan deja el instituto queriendo marcharse lejos, cuanto más lejos mejor. Y vemos a ciertos cantantes de la época. Bobby Vee, por ejemplo. Dylan es muy fantasioso: a algunos rústicos los engaña diciendo que él es Bobby Vee. Estamos ya en 1959: Robert Zimmerman se matricula en la Universidad de Minnesota. No acudirá regularmente. Toca por la noche, duerme de día. No tendrá tiempo para acudir a clase o estudiar. “Hacía como que iba a la Universidad”, dirá en una entrevista radiofónica de 1962 y que Scorsese no reproduce.

Siguientes imágenes. Escuchamos unos versos recitados de Jack Kerouac. Robert lo admira. Está seducido por él y por su repudio, por su actitud. El mundo está completamente loco, recuerda Dylan. Y para él, para Kerouac, sólo los dementes –los que estaban locos por vivir– eran interesantes. “Me parecía que yo encajaba perfectamente en ese grupo”. On the Road será determinante, según

admitirá después.

Al principio dice que ni siquiera se compraba discos. Entraba en la cabina de la tienda y escuchaba. Tenía buen oído. Eso admite. “Podía aprenderme una canción con oírla una o dos veces”. Dylan Thomas. De este poeta tomará su apellido para cambiar el nombre artístico. ¿Acaso se lo cambió por la fuerte tradición antisemita de Minnesota? No sabemos…

“Era como una esponja”, dice un antiguo amigo hacia 2005. Estaba hambriento. Lo asimilaba todo: gestos, sonidos. Y admiraba a Woody Guthrie. “This Machine Kills Fascists”: eso llevaba escrito Guthrie en su guitarra. “Era un radical, sus canciones tenían una inclinación radical”, recuerda Dylan. “Vaya”, se dijo cuando lo escuchó por primera vez. “Eso es lo que yo quiero cantar. Quiero cantar exactamente así”. Leerá un libro de Guthrie: Bound for Glory, que le influirá tanto o más que On the Road. Las canciones de Guthrie sonaban arcaicas a la mayoría: a Dylan no. Parecían estar diciendo lo que en ese preciso momento necesitaba.

Siguientes imágenes. Dylan cantando, ya electrificado. Estamos de nuevo a mediados de los sesenta. Parece el recital de Newcastle. La gente sale y hay disparidad de opiniones. Estupendo, dicen unos. Patético, dicen otros.

Regresamos a la etapa anterior. La obsesión por Guthrie crece, hasta el punto de sustraer una gran cantidad de sus discos (400 o así) de casa de Tony Glover. Era el tipo que más música country tenía de todo el Medio Oeste. Cuando descubrieron el asunto, Dylan se asustó mucho, pero su obsesión por Guthrie no cesó. Llegó a marcharse a la costa Oeste para conocerlo, para mostrarle su admiración y su respeto. Guthrie estaba en un hospital de Nueva York, afectado de una grave dolencia.

A esa ciudad llega Bob Dylan en 1961, justo cuando empieza la era Kennedy. ¿Cómo estaba el panorama? En sus memorias, Crónicas I (2005), Dylan lo describe con precisión: “Las cosas estaba adormecidas en la escena musical americana de finales de los cincuenta y principios de los sesenta”. El rock se había debilitado y los grandes como Woody Guthrie estaban decaídos. “La radio se hallaba en una especie de punto muerto, estancada en una programación insulsa y vacua”, añade. “Pasarían años antes de que los Beatles, los Who o los Rolling Stones infundieran nueva vida y emoción al panorama”, antes de que se produjera la invasión británica.

“Lo que yo tocaba por entonces”, escribe Dylan en sus memorias, “eran ásperas canciones folk servidas con fuego y azufre, y no hacían falta encuestas para saber que no encajaban en absoluto con lo que emitía la radio ni tenía gancho comercial”. Pero el estilo de Dylan sorprende inmediatamente, al menos a John Hammond, un conocidísimo cazatalentos que le hará fichar por la Columbia Records.

“No había venido en un tren de carga”, confesará muchos años después en Crónicas I. A Billy James, jefe de publicidad de Columbia Records, le había hecho creer que sí, que él era un rústico que efectivamente se había montado en un tren de carga para poder llegar a Nueva York. Todo lo contrario. “Había atravesado el país desde el Medio Oeste en un sedán de cuatro puertas, un Impala del 57”, comentará en su autobiografía. “Salí escopeteado de Chicago y atravesé con la directa puesta ciudades humeantes, carreteras sinuosas, prados cubiertos de nieve, hacia el este, cruzando los límites estatales de Ohio, Indiana y Pensilvania, en un viaje de veinticuatro horas sesteando durante la mayor parte del trayecto en el asiento de atrás, y chapoteando el resto del tiempo”. ¿Hemos de creerle?

“Con la mente perdida en intereses secretos…, hasta cruzar el puente George Washington. El cochazo se detuvo en la otra orilla y yo me bajé. Cerré de un portazo, me despedí con la mano y pisé la nieve dura. El viento helado me azotó en la cara. Al menos estaba allí, en Nueva York…”. Sí, ya estaba en Nueva York, una “oscura metrópoli congelada”, dirá años después en sus memorias para definir la ciudad que iba a perfilar su destino. “La moderna Gomorra. Estaba en el punto de partida, pero no era en absoluto un novato”. Llegaba, en efecto, en lo más crudo del invierno con un frío intensísimo y con las calles recubiertas de nieve. “Pero yo había salido del norte glacial, de un rincón de la tierra donde los bosques gélidos y las carreteras heladas eran moneda corriente. Podía superar las limitaciones”.

A su manera, Bob encarnaba el sueño americano: el individuo que se basta a sí mismo, que no se ata al lugar de origen, que abandona el hogar, para satisfacer sus sueños. Si hubiera sido un rústico más, se habría quedado en casa atendiendo en la tienda de electricidad, el comercio familiar. Pero no. “Me sentía extremadamente despierto, iba a la mía, era un tipo poco práctico y, para colmo, un visionario”. Ser un tipo práctico significa no renunciar a las propias metas al menor obstáculo, a la menor dificultad. Y el frío y la soledad no son limitaciones insalvables para el joven recién llegado, fuerte y huraño. Siempre joven…

“Vagando desde el salvaje Oeste / Dejé los lugares que más quiero / Creía haber pasado por altibajos / Hasta que llegué a Nueva York / Gente que baja a la tierra / Edificios que suben al cielo”. La gran ciudad le deslumbra, como al rústico que es. Le sorprenden también el lujo y la pobreza, ese contraste. “Mucha gente no tiene qué llevarse a la boca / Pero sí tiene muchos tenedores y cuchillos / Y algo habrá que cortar”. Eso canta en Talking New York, una pieza que incluye su segundo álbum: Bob Dylan (1962). Apenas tiene veinte años. Hard Times in New York Town.

Se instala en el Greenwich Village, un área residencial de corte bohemio que respira música y un ambiente de libertad que no se encuentra en otros lugares de América. A esas alturas, Bob Dylan ya está preparado para Nueva York. Según confiesa en una entrevista radiofónica que se le hizo en Chicago en 1963 y que Scorsese no reproduce, el cantante regresará a su pueblo para ver a viejos amigos. Queda muy impresionado. Sus camaradas "se sienten como atenazados. Están como atados, atados a la pequeña ciudad, a sus padres, a los periódicos que leen que tienen quizá cinco mil lectores". Es un mundo detenido del que él escapó. "Ni siquiera tienen que salir del pueblo, su mundo es muy pequeño. No hace falta, la verdad. Si sales de uno para ir a otro, es exactamente lo mismo". ¿Soberbia? ¿Habla con soberbia? "No estoy menospreciándoles. Yo he tomado mi camino y ellos el suyo, ya está", dice el chico que marchó.

El chico que marchó es un tipo de voz tosca, con botas, con sombrerito que aún conserva su aspecto rural y apocado. "Yo era una especie de forastero", afirmará en 2005. Había llegado a la gran ciudad como un forastero más, como tantos otros que han completado el mismo itinerario. "Aquí estoy, a mil millas de casa / Voy por un camino que otros hombres recorrieron", dirá en Song to Woody (también incluida en Bob Dylan, 1962). Pero Dylan no es como los demás. Va en busca de su hogar, y ya comienza a sospechar que aquel lugar está en la música. Por eso, incluso hoy, sigue siendo un forastero. "Más que nunca", reconoce en el film de Scorsese.

Entonces como ahora, "estoy en la carretera / Viendo pasar mi vida / Estoy en la carretera / Viendo pasar mi vida / Estoy en la carretera / Intentando pillar un coche", canta ya en 1962 en Standing on the Highway. Ahí sigue. Sigue como la chica a la que él se refería en Like a Rolling Stone, esa pieza de 1965: "¿Qué se siente / Qué se siente / A solas en la vida / Sin hogar en tu destino / Por todos ignorada / Como un canto que rueda?"

Cincuenta años después, cuando los hechos que contamos en este ensayo ya son materia del pasado, Bob Dylan regresará otra vez. ¿Regresará? Verdaderamente, el cantante nunca ha desaparecido del todo. Se ha retirado alguna temporada, como cuando tuvo un accidente con su motocicleta, allá por 1966. El percance fue puesto en tela de juicio. Se parecía demasiado a lo ocurrido con James Dean: dos jóvenes americanos, aquellos que mejor podían simbolizar el cambio, ven truncada su carrera. Dylan no murió y la analogía no funciona. Pero sus críticos le reprocharon que todo aquello fue una pantomima: se dijo que esa retirada temporal le había permitido someterse a una cura de desintoxicación.

Dylan regresa ahora motorizado, casi cincuenta años después. Vuelve de otra forma...: despierta la máxima atención y los mayores varapalos. ¿Por qué razón? Por anunciar personalmente Chrysler en la Superbowl de 2014: protagoniza la historia que vemos en imágenes y con ello promociona concretamente el modelo Chrysler 200, un sedán de gama alta.

El spot ha sido objeto de todo tipo de críticas. ¿Un símbolo irredento de la canción protesta entregado al nacionalismo industrial, al capitalismo? Resulta un sarcasmo que las cosas acaben así, ¿no es cierto? ¿Aquel que empuñó la guitarra para denunciar los males del patrioterismo, aquel que pleiteó con los señores de la guerra, aquel que se hermanó con Woody Guthrie, que aunó el folk con la electricidad, que anunció el cambio de los tiempos, ahora se abandona al dólar y a sus efectos?

La banda sonora del spot es Things Have Changed, tema central de la película Wonder Boys (2000). O como se tituló en España: Jóvenes prodigiosos. Si nos atenemos a esos datos, el asunto puede ser analizado e interpretado de manera muy distinta. ¿Se trata de justificar sus actos? No. Se trata de observar qué une al Dylan viejo, aquel que admite que las cosas han cambiado, con el muchacho que pregonaba que los tiempos estaban cambiando.

Bob Dylan nunca ha sido un anticapitalista que espere el derrumbe del sistema. No es un revolucionario que aguarde la disolución de la máquina, de la maquinaria que se mantiene en funcionamiento. Él es y ha sido un norteamericano que siempre ha destacado los valores estadounidenses, que ha marchado con esos valores, que ha denunciado su hipócrita olvido.

¿Cuáles son? Entre otros, la posibilidad de irse, de marcharse, de tomar tu propio vehículo para abandonar el lugar de origen. Destacó como joven motorizado y un accidente, aquel accidente en el que se rompió alguna vértebra, estuvo a punto de liquidar sus sueños. ¿Qué queda del Dylan que abandonó Minnesota, que se instaló en Nueva York?

No estás obligado a permanecer en tu pueblo o en tu condado. Siempre cabe la posibilidad de escapar, de rehacer tu existencia sin, por ello, renunciar a lo que te es propio. En Dylan, el viaje es un motivo constante de sus canciones. Alguien vive con amargura o cinismo su arraigo, su origen. Puedes abandonar lo que te oprime, el frío que te asienta o el dinero fácil que te agosta si con ello rehaces tu identidad.

Sus cambios de imagen, de estilo, de filosofía no se deben sólo a la crecida de la edad. Se deben también a alguien que tantea, que remonta y se desmiente, se contradice, a alguien que pronto acaba padeciendo nostalgia e incluso melancolía.

Chrysler no es exactamente una empresa estadounidense, al menos no como pudo serlo en el pasado. Hoy, en 2014, es una multinacional vinculada a Fiat, después de haberlo estado con Daimler-Benz. ¿Una marca italiana haciéndose con un sello

tradicional de la automoción estadounidense?

Lee Iaccoca, que fue uno de sus directivos más relevantes, escribió un libro de memorias (1984) en el que glosaba la epopeya de Chrysler y su gestión personal, la audacia de salvarla, de hacerla remontar. Es la historia de un americano medio que estuvo en Ford y luego en Chrysler, que supo crear modelos típicamente estadounidenses (el Ford Mustang, de 1964) y que supo reinventar una empresa prácticamente en quiebra sirviéndose de su crédito personal, como un avalista simbólico: él mismo anunciaba Chrysler y con ello dio una imagen de emprendedor solvente. El sueño americano: de un individuo depende su destino. Punto y aparte.

El anuncio de Chrysler que tiene a Dylan como protagonista presenta las virtudes de ser estadounidense. Como fondo musical oímos Things Are Changed. La letra es la de un Dylan descreído (2000), un hombre que dejó de ser joven años atrás, un tipo en parte desvencijado, como un viejo cacharro de la automoción. Siente que no tiene fácil acomodo.

En 2014, esa canción acompaña a un spot con símbolos característicamente americanos, juveniles y fotogénicos: Marilyn Monroe, James Dean, la Ruta 66 o él mismo Dylan décadas atrás. Es un anuncio nostálgico que espera remover al estadounidense medio. Si América fabricó coches, los autos también hicieron grande a la Nación.

Como el propio Dylan dice al final, si Alemania elabora la cerveza que bebes, si Suiza monta el reloj que llevas, si los países asiáticos ensamblan el teléfono con el que te comunicas, deja al menos que América construya tu auto. “We will build your car”.

Es una apelación patriótica, paradójicamente patriótica, en favor de una multinacional que también perdió su exclusividad norteamericana. “America’s Import”, así reza el lema de Chrysler. Dylan también forma parte de las tradiciones importantes, no importadas. Y esas palabras, las últimas palabras del cantante, las dice después de hacer una carambola en unos billares, lugar de asueto y sociabilidad de la América profunda e imaginada.

Time Is On My Side

Los muchachos que forman The Rolling Stones aguardan entre bastidores y no dan crédito a lo que está ocurriendo. Estamos a finales de 1964 y llevan unos meses de gira por los Estados Unidos. Les han precedido The Beatles, pero con su llegada, con el aterrizaje de los Stones, ya empieza a hablarse de la Invasión británica . Será la explosión musical del Reino Unido, la conquista de las listas de éxitos americanas, la radiodifusión de costa a costa, los recitales.

Sin embargo, los grupos musicales británicos no son los únicos en conquistar el mercado norteamericano: también lo hará el Volkswagen Beetle. Hoy, sus formas redondeadas son mundialmente reconocibles y despiertan simpatía, incluso una cierta calidez. Tiene una forma extraña, de escarabajo, y lo identificamos con la rebeldía contestataria de los 60, incluso con el período hippy. Pero para que los jóvenes lo adoptaran como la antítesis de los coches adultos hubo que pasar tiempo y sobre todo tuvo que mediar una aguda campaña publicitaria.

Leemos Think Small (2011), un libro de Dominik Imseng que desentraña, entre otras cosas, esa promoción: la campaña más famosa, más célebre, de la historia de la publicidad. Thomas Frank también le dedica unas páginas muy reveladoras en su libro La conquista de lo cool (2011). Numerosos analistas han abordado este misterio de la publicidad y del marketing.

En la América de la década de los 50, los publicitarios vendían los automóviles como el colmo de la sofisticación tecnológica, el triunfo de la industria estadounidense. Y de paso como el colmo de la tecnocracia. Quien tenía un vehículo de grandes dimensiones y diseño aerodinámico era un hombre de su tiempo, un individuo

poderoso, asentado y adinerado. Todo ello pasaba justamente en la época de la Guerra Fría y en los inicios de la carrera espacial. Por entonces los coches debían parecer aviones, cohetes, proyectiles, y sus motores debían rugir con inspiración. Los pistones, las bujías, los adminículos del vehículo eran detalles de un sistema en perfecto funcionamiento y en perfecto lucimiento. Detroit debía proporcionar armas de admiración masiva y la publicidad debía explotar dichas prendas: su aerodinámica, sus filos y colores elegantes, equipados con todo tipo de controles y con lustrosos y brillantes cromados.

Volkswagen comenzó a importar vehículos desde finales de los 40. Sus coches eran la antítesis de los modelos y de la filosofía estadounidenses. Si los automóviles americanos eran largos, larguísimos, y ostentosos, la compañía publicitaria D D B, de Madison Avenue, explotará las presuntas deficiencias del Beetle. No sólo era un coche pequeño: es que, además, apenas se le veía en los insertos de los periódicos: un Volkswagen reducido fotográficamente será el inicio de la campaña de 1959 con un slogan verdaderamente chocante: Think Small.

Publicidad del Beetle.

Los primeros spots para la prensa se fotografiaron en blanco y negro, y sin apenas atractivo alguno, con un fondo límpido, vacío, minimalista. Los textos que glosaban el vehículo bromeaban y mejoraban una imagen de coche gris, frío, limitado, europeo y de origen hitlerano. Los juegos de palabras o los dobles sentidos serán un recurso habitual: Lemon, cacharro en el inglés de la automoción. Esas imágenes y esos textos subrayarán la autenticidad del producto frente a la cháchara publicitaria. El Volkswagen no engañaba. Era un escarabajo, un pequeño prodigio de fiabilidad mecánica y de honestidad probada. Los jóvenes de los 60 lo verán como la alternativa a los desfasados y gigantescos coches de Detroit y

finalmente triunfarán, el tiempo, sorprendentemente, les dará la razón.

No lo tendrán tan fácil The Rolling Stones en su gira por Norteamérica. Su primera aparición en la televisión estadounidense, el 6 de junio de 1964, no resulta muy alentadora. Pese al éxito de Elvis y el triunfo de The Beatles, sigue habiendo fuertes resistencias a este tipo de música. Actúan en The Hollywood Palace, un programa de variedades presentado por Dean Martin. Sus largas melenas y su repertorio no gustan al cómico norteamericano, íntimo amigo de Frank Sinatra y tan vividor como él. Escudándose en un humor socarrón e impertinente, tanto antes como al final de su actuación se burla del joven grupo británico. Así lo recoge Stephen Davis en su libro Rolling Stones: los viejos dioses nunca mueren:

"Ahora, algo para los más jóvenes, cinco cantantes de Inglaterra que han vendido muchos álbuuuums…, álbumes [Martin se hacía el borracho]. Se llaman los Rolling Stones. [Aparte] Yo también me balanceo cuando estoy colocado [stoned]. No sé qué es lo que cantan, pero aquí están".

Tras su actuación, el cómico vuelve a la carga:

"'¿A que son buenos?'. Risas del público. 'Bueno, estos conjuntos tienen la impresión de que tienen el pelo largo. ¡Nada de eso! Es una ilusión óptica, sólo es que tienen frentes estrechas y cejas largas, nada más'. La siguiente atracción era un acróbata con trampolín. Dino: 'Es el padre de los Rolling Stones, ¡intenta matarse desde entonces!'.

Aquel mal trago pasó y ahora se encuentran en el Auditorio Cívico de Santa Mónica, muy cerca de Los Ángeles, participando en un

concierto. Se trata del TAMI Show (Teen Awards Music International), el primer gran festival de música tal como hoy lo conocemos: allí comparten escenario por primera vez cantantes negros y blancos, un hecho insólito. Es una grabación, un espectáculo destinado a su rodaje y pase cinematográficos. El TAMI Show se convertirá en un hito en la historia del cine, de la televisión y de la música. Sus imágenes serán muchas veces emitidas, sus artistas cobrarán una celebridad mundial y las reacciones del público formarán parte esencial del espectáculo.

Dirigido por Steve Binder, en el TAMI Show tienen cabida prácticamente las principales corrientes musicales de la época vinculadas con el rock; allí están casi todos los grandes artistas del momento, de aquel tiempo: Chuck Berry y The Supremes, The Beach Boys y Smokey Robinson, Marvin Gaye y Lesley Gore, James Brown y The Rolling Stones.

Estos últimos tienen poco más de veinte años. The Rolling Stones es un grupo de británicos todavía muy jóvenes a los que el éxito empieza a sonreírles. En el backstage esperan su turno para actuar. De repente, algo les sobrecoge y les admira. Un cantante negro llamado James Brown, que ya tiene una fama justificada, está realizando una actuación memorable. “A unos pocos metros de distancia, Mick [Jagger] había sudado tanto como Brown, y ni siquiera había empezado a cantar”, dice Marc Spitz en la biografía que dedica al cantante de los Stones. Ahí está el intérprete negro, dominando el escenario como pocos. Elegante y atlético, Brown viste una chaqueta clara de rayas y pantalones oscuros. Ah, y se mueve como los ángeles. O como un auténtico demonio. Esos pasos de baile, esas falsas caídas, esos tropezones fingidos, dan cuenta del diablo que lleva en el cuerpo.

Los adolescentes que abarrotan las gradas del auditorio no paran de gritar, admirados de las contorsiones y de la impresionante voz del artista que, con treinta y un años, está en plena madurez artística.

Tres jóvenes de esmoquin le hacen los coros al tiempo que bailan a su compás con una cualidad y calidad difícilmente superable. Y mientras tanto, los pies de James Brown parecen de goma, desarticulados, moviéndose y agitándose sin parar, deslizándose con un estilo que, años más tarde, Michael Jackson hará universal con el Moonwalk.

Please Please Please (1959), James Brown and His Famous Flames.

Pese a ser música negra, la fotografía que ilustra sólo nos muestra a gente b

Pero volvamos a la actuación: de repente, cuando está cantando Please Please Please, cuando está diciéndole a su chica que por favor no se vaya, James Brown cae de rodillas agarrando el micrófono con fuerza. Un par de jóvenes acuden en su auxilio mientras el público continúa chillando, extasiado ante la actuación. Los amigos lo incorporan. Uno de ellos le pone una especie de capa, manta o gabardina por encima y lo conduce fuera del escenario. Sin duda ha sido un amago de desvanecimiento. O no... El público espera que no haya sido nada; que se reponga. La música sigue sonando. Entonces, James Brown se desprende del sobretodo y despacio, al ritmo de la percusión, vuelve a acercarse al micrófono para seguir mostrando el dolor que le causa que su muchacha le abandone. Hace la misma operación en varias ocasiones para deleite del auditorio. El espectáculo es grandioso, la gente parece enloquecer. Pero lo mejor aún está por llegar.

En la interpretación de Night Train, la última de su repertorio, Brown canta, baila y se entrega en el escenario hasta desfondarse en una versión absolutamente acelerada. Lo hace y lo da todo: giros, contorsiones y aspavientos; gritos al son de una música vertiginosa. Y mientras tanto los asistentes, aparentemente histéricos y entregados a la maestría del cantante, chillan y aplauden sin cesar. Una vez acabada su actuación, ha de volver varias veces a las tablas hasta que, exhausto, las abandona. Realmente, James Brown and The Famous Flames han quemado el escenario. Pero el concierto no ha acabado. Falta una última actuación, que ha de prender: la de The Rolling Stones.

Tras la presentación correspondiente de los miembros de la banda, a los que identifican como muchachos de Liverpool, los jóvenes londinenses entran corriendo, agitándose. Se les ve muy delgados; se les ve casi escuálidos. Aún parecen más pequeños, más insignificantes, tras el terremoto ocasionado por James Brown. Lucen pelos largos, “melenas de fregona”, se ha dicho. Salvo Charlie Watts, con chaqueta clara, los Stones llevan americanas y

pantalones oscuros. Hacen lo que pueden. De hecho, inmediatamente antes de la actuación, Jagger se ha fumado un pitillo que apacigüe los nervios y se ha bebido el último trago de Jack Daniel's para darse ánimos, eso nos revela Marc Spitz. Las piernas de Mick Jagger, enfundadas en un pantalón muy british, se agitan sin parar. Se atreve incluso a dar algún tímido salto. No se trata de hacer comparaciones, claro. Los Stones han superado la prueba. De hecho, vemos a un Jagger que, sudoroso y finalmente seguro, afirma y afina su modo de estar en el escenario.

La banda interpreta varias canciones. Son ellos los encargados de cerrar el festival. Entre las que tocan está su mayor éxito americano: Time Is On My Side. No es una canción propia ni tampoco es un estremecimiento coral: es una pieza soul escrita por Jerry Ragovoy. Ahora suena lenta, delicada. Se había grabado por primera vez en 1963 y de ella se hicieron diferentes covers... De todas, a los Stones se deben las versiones más célebres. La primera apareció como single en septiembre de 1964. Será la primera canción que llegue al top ten de las listas estadounidenses: al sexto puesto concretamente. ¿Qué nos dice la letra? No tiene gran complicación. Lo que afirma es lo que hay: que el tiempo está de su parte, de su lado. En efecto, parece una premonición. Los años corren a favor de Brown y Jagger.

En un momento de Shine A Light (2008), el documental que Martin Scorsese rodara en el Beacon Theatre de Nueva York en 2006, el director reproduce cortes de viejas entrevistas con los Stones. En una de ellas vemos a un Jagger muy joven: a la altura de 1964, justamente. "¿Cuánto tiempo llevas con esto?", le preguntan. Mick responde que ya está dos años en ello. Ya. "¿Y cuánto tiempo crees que seguirás haciéndolo?", le insisten. "No sé. Nunca creí que llegara a durar dos años. Cuando empezamos, jamás pensé que pudiéramos triunfar", reconoce. "Ahora llevamos ya dos años grabando discos", afirma ufano. "¡Y todavía dicen que somos un grupo nuevo!", se queja. Entonces, ¿cuánto tiempo pueden aguantar?, le pregunta el entrevistador. "No lo sé, la verdad", admite. "Creo que por lo menos duraremos otro año". Duraremos

otro año.

El tiempo está de su parte.

Buenas vibraciones

La música ligera, la que empieza a sintonizarse en los cincuenta y en los sesenta del Novecientos, nos ha cambiado la forma de ver el mundo y de vernos a nosotros mismos. Los jóvenes americanos de la posguerra parecían aceptar e invocar el pasado y parecían encarnar la tradición de sus mayores, pero en realidad iban más allá: vaticinaban un porvenir distinto y se empeñaban en reinventar a su manera la vida, la idea misma de felicidad. Con gran confianza se empeñaron en deshacer el orden que habían recibido de sus adultos, sus normas, sus propias definiciones, precisamente por entenderlas llenas de defectos, de vicios. Impugnaron la soberanía patriarcal, propugnaron el placer; pensaron, en fin, un mundo de buenas vibraciones. Aquellos jóvenes creyeron posibles esas metas porque esperaban algo de sí mismos, porque confiaban quizá exageradamente en la mejora de esa América opulenta y dominadora, porque sentían un malestar que les incomodaba, que les impelía a moverse, a manifestarse, a actuar. O a tomar sustancias para escapar.

Rock'n'Roll (1975).

Ahí está John Lennon, apoyado en el vano de un portal. Por el ladrillo cara

Desde entonces hemos aprendido muchas cosas más y sabemos cuáles fueron los límites y las exclusiones de aquella temprana experiencia, la miopía con que se enfrentaron a sus adversarios o la rémora social que les hizo frente. Pero el ideal último sigue siendo el mismo: la constitución de un espacio público y privado en donde no dominara el infortunio fatal; la formación de individuos libres, autónomos. Se trataba de una gesta titánica, de una gesta instintiva. Se trataba de un prodigio histórico insólito que nadie podía augurar. Removieron verdades seculares, reglas antiguas, obstáculos que impedían edificar un espacio para la libertad. Provocaron y contestaron, rompieron moldes y corsés. A esos antepasados heroicos les debemos un recuerdo, aunque sólo sea por haber sido la suya una audacia sencilla pero decisiva: el rock'n'roll y sus oficiantes dieron significado nuevo a las cosas, crearon un mundo inédito y marcaron el estilo de varias generaciones.

La rebeldía, desde entonces, ha ido convirtiéndose no sólo en una característica propia de una etapa vital como la adolescencia, sino en un valor, en una actitud. En una manera de presentarse ante el mundo, ante la autoridad, ante lo establecido. Esa actitud, poco a poco, ha ido dejando de ser patrimonio exclusivo de los jóvenes para convertirse en una opción al alcance de cualquiera. Los rebeldes de los 50 y principios de los 60 nos enseñaron que el descontento se manifiesta con el movimiento, y que el movimiento se demuestra escapando, bailando, gritando o simplemente reivindicando lo que es de justicia.

A mediados de los 50, los negros norteamericanos que iban en autobús debían levantarse de su asiento si un blanco pretendía sentarse. En protesta por este acto de discriminación que hoy nos parece inadmisible, los afroamericanos de Montgomery, la capital de Alabama, estuvieron más de un año sin utilizar los autobuses de su ciudad. Fue un gran sacrificio, pues la mayoría de ellos eran pobres y no tenían automóvil. Las madres andaban kilómetros para llevar a sus hijos a la escuela; los más pudientes se ofrecían para

trasladar a los trabajadores en sus vehículos particulares; e incluso los taxistas negros se ofrecían a hacer carreras gratis. Daba igual que hiciera frío o calor, que nevara o lloviera. Nadie tomaba el autobús.

Aquel ejemplo de coraje y determinación por parte de un grupo de ciudadanos mostró cómo en su debilidad –la pobreza y la exclusión a la que estaban sometidos– radicaba su fuerza: al ser los principales usuarios de ese medio de transporte, la compañía que lo gestionaba se resintió, y cuando la protesta y la presión se extendieron por todo el país, la Corte Suprema derogó, por inconstitucionales, todas esas leyes que segregaban a los negros.

Aquellas personas actuaron con decisión y mantuvieron su boicot sin violencia, con la convicción de quienes combaten contra una injusticia. A pesar de ser detenido, de sufrir agresiones y de que fuera tiroteada su casa con su mujer y sus hijos dentro, el líder de aquel movimiento lanzó un mensaje inequívoco. Frente a una multitud encolerizada de afroamericanos, exclamó: “Si tenéis armas, dejadlas en casa; si no las tenéis, no hagáis nada por conseguirlas. No podemos resolver este problema empleando la violencia. Debemos combatir la violencia con la no-violencia (…) Recordad que este movimiento no parará, porque el Señor está con nosotros”.

Finalmente se salieron con la suya. Ése es el espíritu al que evocamos en estas páginas, ése es el aliento que habría que recuperar. El hombre que pronunció aquellas palabras era Martin Luther King y tenía 26 años. Era joven, sí, pero mantuvo ese mismo espíritu durante toda su vida, lamentablemente corta.

“En 1965”, dice Greil Marcus en el libro que dedica a Bob Dylan, “los Beatles, los Rolling Stones, Bob Dylan y todo aquel que podía subirse al tren se superaban unos a otros cada mes, como llevados

por una riada". Esa década mediada era una explosión de creatividad. "¿Se trataba de la riada de temor y expectativas que había sacudido a gran parte del mundo occidental desde el asesinato del presidente Kennedy apenas dos años antes?", se pregunta Marcus. Quizá esa muerte había significado el fin de la inocencia o, en sus propios términos, "una suerte de libertad nihilista donde las certezas del pasado habían sido barridas". ¿O acaso era "la sublevación utópica del movimiento por los derechos civiles…", añade. "Cada nuevo éxito parecía preñado de novedad, como si su fin fuera no sólo encumbrarse en las listas sino también detener de golpe el mundo y ponerlo en marcha de nuevo", apostilla. Sin duda es una imagen muy gráfica, una descripción verbal que no nos dice nada concreto, pero que nos presenta el misterio de aquella coincidencia tan asombrosa, ese mundo en perpetua mutación.

Ir a los años 50 y primeros 60 es materialmente ilusorio, pero aproximarse virtualmente ha sido posible. Los Estados Unidos de 1950 o 1960 están desaparecidos. Los restos que quedan de aquellas décadas son numerosos y su simple mención nos permite hacernos una idea, conmovernos con lo vivido.

Снова в СССР (1988), Paul McCartney.

Back in the USSR sería la traducción inglesa de esos caracteres cirílicos (Сн

Esto que hemos leído no es una historia de la música (pues faltarían numerosos estilos que no han sido deliberadamente abordados); tampoco es un examen de la juventud contemporánea; no es un breviario de modas y estados de ánimo. Menos aún es una arqueología material de las huellas que resisten. Es, por el contrario, una historia cultural de lo evanescente, de lo que está a punto de perderse definitivamente; una historia cultural de ese período, una pesquisa limitada y audaz.

Recorremos un tiempo que es a la vez un espacio, la América de los 50 y primera mitad de los 60, justo cuando los jóvenes se desmelenan, se dejan la cabellera larga e indómita y precisamente cuando el mundo está a punto de estallar atómicamente. Todo parece una olla a presión: en efecto, a punto de explotar. Las cocinas revientan con los electrodomésticos que ocupan todo el espacio y el mundo cotidiano se transforma. Horror vacui. Hemos avanzado por un interior que está lleno, abarrotado, como corresponde a la sociedad de consumo.

Fijémonos, por un momento, en el Pop Art. Un célebre collage de Richard Hamilton (diseñador del álbum blanco de The Beatles) titulado Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (¿Qué es lo que hace al hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?, 1956) da inicio al Pop Art. ¿Qué vemos? Un hombre musculoso, una Pin Up, un magnetofón, muebles prefabricados, un televisor y la portada de un cómic femenino. Es una amalgama aparentemente incoherente, una mezcla incongruente. Todo se arracima y todo se avecinda. Los jóvenes no tienen necesidad de ser respetuosos con el pasado y con la lógica... ¿Sirvió de inspiración a Andy Warhol y Roy Lichtenstein, cuyas primeras obras importantes datan de 1960?

El Pop Art es una recuperación de la cultura de masas: el primer

movimiento artístico que toma como referencia un repertorio de imágenes codificadas y ampliamente consumidas. Con un toque moderno, juvenil, expansivo, absolutamente loco. La vida, en efecto, es expansiva y los jóvenes lo esperan todo. Insistimos: el mundo está a punto de estallar. O eso se espera hacia esas fechas.

Una impresión es un efecto sensorial: por fuerza nos obliga a reflexionar, a hacer patente lo que no está pero percibimos. Aunque para que tal cosa ocurra, para que tal consecuencia se dé, es preciso ordenar la amalgama: hay que narrar lo que juntamos y hay que contar una historia de objetos y de sentido. En este ensayo hemos contado una historia, ciertamente: la de los reclamos de una sociedad de consumo; la de la publicidad de un capitalismo doméstico. Pero también detallamos una rebeldía, la oposición de los jóvenes, el malestar de unos muchachos que hicieron del rock su afirmación. Estamos en la Norteamérica colorista y glamourosa de John F. Kennedy. Estamos en una sociedad que hace del derroche y de la juventud su gloria. ¿Por qué se oponen los adolescentes al bienestar material? A eso hemos tratado de responder tentativamente.

Nuestro ensayo muestra y sugiere, expone y oculta: lo que fue portada tapa a la vez la discriminación, la pobreza, lo feo, lo viejo. Estados Unidos emprende una carrera espacial que es al tiempo un torneo político, un certamen atómico. La televisión recrea y multiplica. La música retiene y difunde. El rock no es sólo sexo. Es deseo, expectativa, mezcla y porvenir. Los jóvenes lo quieren todo y lo esperan todo. Únicamente falta su cumplimiento. El tiempo está de su parte. Y el LSD muy cerca...

“La vida es fascinante, sólo hay que mirarla a través de las gafas correctoras”, dijo Alejandro Dumas (y ahora reproduce Rolling Stone en su número 150, correspondiente a abril de 2012). En realidad, un poeta, un compositor o un creador no hacen sino eso: observar de modo particular lo que está ahí; es su mirada lo que

corrige y hace fascinante aquello que sólo estaba, un cuerpo inerte, un dato informe, la vida irrelevante.

¿Volver al pasado? En la exhumación de lo pretérito (de la cultura del rock'n'roll, por ejemplo), hay generalmente melancolía: insólita melancolía. Aunque muchos no hayan vivido en los cincuenta echan en falta aquella forma de vestir, de existir: o de morir joven, incorrupto y temprano. Eso es comprensible. James Dean murió bellísimo y Eddie Cochran falleció cuando sólo contaba veintiún años. En cambio, quienes estamos aquí nos perdemos: perdemos pelo, lozanía, vigor. Envejecemos desmintiendo, además, muchas expectativas, frustrando lo que de nosotros se espera o lo que nosotros mismos deseábamos. La imagen del joven que consume su existencia apurando hasta el último sorbo es un mito presente que en parte procede de aquella cultura. Por eso regresamos. Proponemos examinar esa insólita melancolía, algo perfectamente actual. Nos interesa dicho pasado remoto no porque haya muerto, sino porque sigue vivo en los mitos con los que vivimos.

Nos gustaría a los historiadores, a ciertos historiadores, disponer de una máquina del tiempo, como aquella que ideó H. G. Wells. Quizá hablamos en un indebido plural, que sólo nos corresponde a los autores de este libro.

El pasado no existe... Algunos de nosotros ha soñado en ocasiones con una quimera: la de que podíamos trasladarnos a ese tiempo que ya no está y del que quedan restos materiales, vestigios inmateriales o una memoria siempre infiel y alicorta. Podía uno trasladarse para echar un vistazo y, de paso, corregir lo mal hecho, lo torcido. Se trata, claro, de una omnipotencia infantil, insignificante. Casi, casi una impotencia.

Es posible que algunos lectores de este ensayo recuerden con

bastante exactitud aquella serie de los sesenta, El tunel del tiempo, que muchos veían en su infancia. La máquina que facilitaba el teletransporte estaba en unas profundidades remotas, una excavación en la roca, en la montaña. Creemos que en un desierto del Medio Oeste americano. Muy lejos, vamos. O más o menos, pues escribimos de memoria sin querer documentarnos ahora para alardear de falsa precisión sobre una serie de los años sesenta.

Que el artefacto estuviera en un túnel le daba secretismo a toda la operación. ¿Por qué había que ocultar aquellas maniobras?, nos preguntábamos. El secreto es algo muy apreciado por los jovencitos y por la ficción americana de entonces: conforme perdemos la inocencia de la primera infancia aprendemos a encubrir algunos pensamientos; aprendemos también a tapar algunos sentimientos; y aprendemos, en fin, a hacer ciertas cosas sin comunicarlas.

Para los niños, el interior de una montaña siempre es algo atractivo, temible. En Huckleberry Finn (1885) o en Tom Sawyer (1876), las andanzas de los muchachos americanos ocurrían a lo largo del río, pero sucedían también en cuevas, en riscos, en el interior de grutas por las que se adentraban con temeridad. ¡Ah, las cavidades, los salientes, los huecos y los promontorios! Como dijo Sigmund Freud, a veces un cigarro puro solamente es un cigarro puro. Pero volvamos a las cavidades…

Aparte de los desplazamientos interespaciales, de niño inquietan los viajes a las profundidades: al fondo del mar y al centro de la tierra, al fin, el fin. Por eso, que la serie de mediados de los sesenta El túnel del tiempo, de Irwin Allen (luego especialista en cine de catástrofes), tuviera como base el laboratorio excavado en una roca era algo perturbador: un espacio de reserva absoluta, el umbral del misterio.

Nada de lo que allí se hacía podía ser revelado. Hechizados por ese sigilo, propiamente político y militar, los niños veían aquella serie de ciencia-ficción, una historia troceada en capítulos independientes que siempre empezaban con una espiral metafórica: con vibraciones, con un giro muy sesentero, muy pop, diríamos ahora. Cuando se activaba ese túnel, con la espiral rodando y trotando velozmente, comenzaba la aventura. La alucinación.

"¿Adónde iremos a parar?" era una lamentación de los mayores, asombrados de los cambios de la sociedad y de los jóvenes. Estaban hartos de las insolencias de los muchachos, de la soberbia infantil que la sociedad de consumo traía. Los jóvenes espectadores se preguntaban, por el contrario, adónde iremos a parar hoy, cuando la espiral del tiempo se ponga en marcha, a veces por accidente, adónde nos llevará la máquina.

Unos científicos habían ideado aquel artefacto para teletransportarse, para viajar a lo largo de los siglos, para desarraigarse. Como los jóvenes rockeros o como los historiadores alucinados. Antes de que leyéramos La máquina del tiempo (1898), de H. G. Wells, la imaginación de muchos adolescentes ya estaba dominada por ese artilugio. Antes de que estudiáramos historia, el pasado ya formaba parte de nosotros.

Máquinas así nos parecen un portento glorioso. Desplazarse a un momento o a otro de la humanidad, pero con los conocimientos y la experiencia del presente: qué admirable prodigio. Había unos mandos con numerosos botones, clavijas y monitores que ponían en marcha una especie de generador o dinamo, esa espiral que absorbía a los viajeros.

Las vueltas, las vibraciones que daba el cacharro mareaban: a los viajeros del tiempo y a los espectadores adultos que no

comprendían la fascinación de los niños. No era raro escuchar a los mayores lamentando los extraños giros del aparato, esas vibraciones tan semejantes por otra parte a las alteraciones psicodélicas de los sesenta. Parecía, sí, una experiencia de escape, una disolución de los límites de la conciencia y por supuesto una superación de las fronteras, de las puertas de la percepción.

La máquina estaba protegida por el Ejército, nada menos; y estaba gobernada por científicos que esperaban el regreso de los viajeros. Los salvaban en el último momento, cuando las cosas se complicaban para ellos. Había posibilidad de regresar, como el retorno de un chute. Accionaban los mandos y de repente con un fundido o con el humo del plató, los transeúntes ya estaban en otro siglo, aturdidos. Pero siempre, siempre, el curso de los acontecimientos era inevitable. Las revoluciones ocurrían, las decapitaciones, las explosiones: todo tenía una fatalidad que los protagonistas no podían evitar.

Karol Wojtyla dirá más adelante que “la televisión también puede acarrear efectos negativos en la familia, aun cuando los programas televisivos no sean de por sí moralmente criticables: puede alentar a los miembros de la familia a aislarse en sus mundos privados, relegándolos de las auténticas relaciones interpersonales, y también dividir la familia, distanciando a los padres de los hijos y a los hijos de los padres”.

Mundos privados: eso era lo que procuraba el rock. Solos, sin adultos, aislados, en trance: experimentando lo más parecido a una alucinación. Los mayores habían abandonado la sala, esperando el final del capítulo. Y los jóvenes sentían desplazarse a otro tiempo, a otras culturas. Estamos a mediados de los sesenta, cuando acaba este libro, cuando comienza a emitirse El tunel del tiempo, cuando se publicará Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band.

A pesar de que los primeros rockers desaparecieran pronto o malamente, sus ecos nos llegan. O mejor aún: entonamos sus canciones porque advertimos que sus ritmos nos agitan, nos desentumecen; o porque descubrimos que sus letras son la escritura ficticia de nuestra existencia. No somos así, pero pudimos ser así, creemos.

Hay una frase que los historiadores repetimos: la historia se interesa por lo pretérito. Valiéndonos de documentos, reconstruimos el pasado tal cual fue. Esa idea tiene algo de verdad. Y tiene algo de error: para lo que vale la historia es para saber ver el presente. ¿Qué ha sido de aquellos muchachos, qué de aquella rebeldía? El triunfo del capitalismo tras la desaparición de la Unión Soviética, el abrumador triunfo del consumismo en los países industrialmente más avanzados, ha producido una transformación o una trivialización de los valores y reivindicaciones de aquellos jóvenes.

Actualmente la publicidad, la moda, las películas cinematográficas y los programas de televisión tienen un perfil marcadamente juvenil. El mundo de la comunicación y del entretenimiento está dirigido casi en exclusiva a ese tipo de consumidor, y su síntoma más revelador es el apabullante éxito de los videojuegos. Hablamos de un determinado modelo de juventud: el vinculado con la precipitación y la prisa, con la irreflexión, la impaciencia y la inmadurez, con la diversión sin límite. De hecho puede tomarse como divisa la idea de divertirse hasta morir... Ese ha sido el gran éxito del capitalismo consumista de los últimos años: escindir los valores de la juventud y aturdir a la ciudadanía con aquellos que son útiles al mercado, que invitan al consumo constante, a la despreocupación. Han conseguido, además, que todos nos sintamos jóvenes, que todos confundamos la juventud con la prisa y la precipitación. Como si los adultos no fueran irresponsables y derrochadores.

En realidad, la publicidad ha conseguido algo que parecía

impensable: construir un único perfil de cliente, el joven. Los mayores prácticamente no existen para los publicistas, ni para las compañías cinematográficas, ni para los programadores de televisión. Esa prisa, esa impaciencia, esa inmadurez, se multiplican por doquier: la moda cambia cada cuatro meses, las empresas no quieren parar, quieren seguir ganando, ganando y ganando más dinero, rápidamente, sin pausa alguna; las series y programas de televisión están en parrilla un par de semanas. Si no triunfan de inmediato son eliminadas. Lo mismo sucede con el cine y con los libros: aparecen en el mercado durante un breve espacio de tiempo y casi al instante son sustituidos por otras películas, por otros libros; algo semejante podríamos afirmar del deporte, del fútbol: el equipo de cada uno tiene que ganar siempre. Los aficionados parecen no comprender que se trata de una competición, de que hay rivales, días buenos y malos, cansancio... No hay consideración alguna ni resistencia a la frustración. No se tolera una derrota. Pero se gane o se pierda, a los dos días vuelve a haber otro partido –de nuevo la prisa– y todo comienza una vez más.

Otros valores juveniles, vinculados con la fuerza creativa, la energía y el empeño de quienes aún no padecen las servidumbres de la vida adulta, con el deseo de pensar de manera autónoma, con el cuestionamiento de lo heredado, con la exigencia de construir un camino propio al margen de las convenciones o las tradiciones de los mayores, han sido sepultados por toneladas y toneladas de productos de consumo.

Si en este ensayo hemos regresado a los años cincuenta, no ha sido para hacer arqueología cultural de una época ya concluida. El historiador no traslada los huesos de un cementerio a otro. Si volvemos a aquel tiempo es porque el presente es un depósito vivo de una sociedad que entonces nace. Hoy no es ayer, cierto. Pero la vida de nuestros días está hecha de los restos de aquella época. Hacemos cosas que hicieron aquellos antepasados. Decimos cosas que dijeron en los 50 o en los 60. Vivimos lo que otros vivieron de otro modo.

De otro modo: ahí está la clave. Los historiadores no desenterramos figuras de otro tiempo por melancolía. De repente comprobamos que somos copias desvaídas de personajes pretéritos: impura refacción, ruinas de aquellos muertos gloriosos. El movimiento, la prisa y la celeridad de aquellos jóvenes de entonces no eran mero capricho. Tenían una razón de ser. El mismo espíritu que impulsó a aquellos muchachos a acelerar, debería obligarnos a nosotros a detenernos y reflexionar. A detenernos y a reflexionar. A detenernos. A reflexionar.

This is the end, beautiful friend

This is the end, my only friend

The end of our elaborate plans

The end of everything that stands

The end

The End

(The Doors)

Referencias bibliográficas

Banham, Russ, El siglo de Ford. San Diego, Tehabi Books, 2002.

Biaciotto, Jordi, Guía universal del rock (1954-1970). Barcelona, Robinbook, 2011.

Carr, E. H., ¿Qué es la historia? Barcelona, Seix Barral, 1967.

Davis, Stephen, Rolling Stones: los viejos dioses nunca mueren. Barcelona, Robinbook, 2006.

Dawson, Jim, The Twist. The Story of the Song and Dance That Changed the World. Boston-Londres, Faber & Faber, 1995.

Dimery, Robert, 1001 discos que hay que escuchar antes de morir. Barcelona, Grijalbo, 2001.

Dimery, Robert, 1001 canciones que hay que escuchar antes de morir. Barcelona, Grijalbo, 2001.

Dylan, Bob, Crónicas. Volumen I. Barcelona, Global Rhythm Press, 2005.

Dylan, Bob, Letras, 1962-2001. Barcelona, Global Rhythm, 2011.

Clayton, Marie, Elvis. Historia fotográfica. Barcelona, Parragón, 2011.

Eco, Umberto, Diario mínimo. Barcelona, Península, 1973.

Eco, Umberto, El redescubrimiento de América. Barcelona, Península, 2002.

Engelhardt, Tom, El fin de la cultura de la victoria. Barcelona, Paidós, 1997.

Fénelon, François de, Las aventuras de Telémaco. Barcelona, Orbis, 1985.

Foner, Eric, Historia de la libertad en EE.UU. Península, 2010.

Frank, Thomas, La conquista de lo cool. Barcelona, Alpha Decay, 2011.

Friedan, Betty, La mística de la feminidad. Valencia, Feminismos, Cátedra-Universitat de València, 2009.

Gillett, Charlie, Historia del rock. El sonido de la ciudad. Barcelona,

Robinbook, 2003.

Goffman, Erving, La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, Amorrortu, 1987.

Guralnick, Peter, Amores que matan. Barcelona, Global Rhythm, 2008.

Guralnick, Peter, Último tren a Memphis

Heimann, Jim (ed.), 50s Fashion and Beauty Ads. Barcelona, Taschen, 2007.

Hewitt, Paolo, Love Me Do. 50 Greats Beatles Moments. Londres, Quercus, 2012.

Huxley, Aldous, Las puertas de las percepción. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Imseng, Dominik, Think Small. The Story of the World's Greatest Ad. Phoenix, Full Stop Press, 2011.

Jagger, Mick, El libro de fotos. Madrid, La Fábrica, 2011.

Kennedy, Jacqueline, Entrevistas con Arthur M. Schlesinger, jr., en

1964. Madrid, Aguilar, 2011.

Kennedy, John Fitzgerald, Discursos (1960-1963). Madrid, Tecnos, 2013. Ed. de Salvador Rus Rufino.

Kerouac, Jack, En la carretera (El rollo mecanografiado original). Barcelona, Anagrama, 2009.

Kerouac, Jack, En el camino. Barcelona, Bruguera, 1981.

Kerouac, Jack y Allen Ginsberg, Cartas. Barcelona, Anagrama, 2012.

MacDonald, Bruno, Rock Connections. El mapa completo del rock 'n' roll. Barcelona, Grijalbo, 2011.

Marcus, Greil, Mystery Train. Imágenes de América en la música rock & roll. Barcelona, Contraediciones, 2013.

Marcus, Greil, Like A Rolling Stone. Bob Dylan en la encrucijada. Barcelona, Global, Rythm.

Marías, Javier, Mala índole. Madrid, Plaza y Janés, 1998.

Marías, Javier, Tu rostro mañana III. Madrid, Alfaguara, 2007.

Miterrand, Frédéric (comisario), Los años de Grace Kelly. Princesa de Mónaco. París, Skira Editore / Grimaldi Forum Monaco, 2007.

Modell, John, De la juventud a la edad adulta en los Estados Unidos. 1920-1975. Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1991.

Muñoz Molina, Antonio: "Una foto de entonces" [en línea], en Escrito en un instante (2 de marzo de 2011). [http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/2011/03/una-foto-de-entonces/]. Consultado el 12 de marzo de 2014.

Papi, Giacomo, Fichados. Una historia del siglo XX en 366 fotos policiales. Barcelona, Alba, 2007.

Pardo, José Luis, Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

Pignone, Charles, Frank Sinatra. El álbum. Barcelona, Global Rhythm, 2008.

Pío XII, Miranda prosus http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus_sp.html.

Polizzotti, Mark, Highway 61 Revisited. Bilbao, Libros Crudos,

2010.

Presley, Elvis, Canciones. 40 años de rock ‘n’ roll. Madrid, Editorial Fundamentos, 1994.

Rorabaugh, W. J., Kennedy y el sueño de los sesenta. Barcelona, Crítica, 2002.

Salinguer, J.D., EL guardián entre el centeno. Madrid, Alianza, 2011.

Shields, David, y Salerno, Shane, Salinger. Barcelona, Seix Barral, 2014.

Souto Kustrín, Sandra: “Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis”, en HAOL, Núm. 13 (Invierno, 2007), pp. 171-192.

Spitz, Marc, Jagger. Rebelde, rockero, granuja, trotamundos. Barcelona, Alba, 2012.

Sullivan, Robert (ed.), Bob Dylan. Forever Young. Nueva York, Life Books, 2012.

Tocqueville, Alexis de, La democracia en América. Madrid, Alianza, 1987.

Veiga, Francisco; Da Cal, Enrique U.; Duarte, Ángel, La paz simulada. Una historia de la guerra fría 1941-1991. Madrid, Alianza, 2006.

Vian, Boris, Escritos de jazz. Barcelona, BackList, 2011.

Wernick, Andrew, “Vehicles for Myth: the Shifting Image of the Modern Car”, en Ian Agnus and Sut Jhally, Cultural Politics in Contemporany America. New York, Routledge, 1989.

Wertheimer, Alfred, Elvis. The Early Years. Nueva York, EarBooks, 2010.

Yates, Richard, “Doctor Chepas”, en Once maneras de sentirse sólo. Barcelona, RBA, 2010.

Zinn, Howard, La otra historia de los Estados Unidos. Hondarribia, Hiru, 1999.